N.G. Çernışevskiy

Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri

Çeviren: Arif Berberoğlu

İnceleme - Araştırma



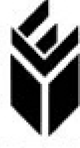
EVRENSEL BASIM YAYIN

NİKOLAY GAVRİLOVİÇ ÇERNIŞEVSKİY

SANATIN GERÇEKLİKLE ESTETİK İLİŞKİLERİ

Rusça Aslından Çeviren: Arif Berberoğlu

İnceleme - Araştırma



EVRENSEL
BASIM YAYIN

İnceleme - Araştırma
NİKOLAY GAVRİLOVİÇ ÇERNIŞEVSKİY
SANATIN GERÇEKLİKLE ESTETİK İLİŞKİLERİ
Rusça Aslından Çeviren: Arif Berberoğlu
DOĞA BASIN YAYIN
Dağıtım Ticaret Limited Şirketi
Tarlabaşı Blv. Kamerhatun Mah. Alhatun Sk. No: 25 Beyoğlu / İstanbul
T: 0212 255 25 46 F: 0212 255 25 87
www.evrenselbasim.com - info@evrenselbasim.com
Evrensel Basım Yayın **480**
Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri: Nikolay Gavriloviç Çernışevskiy

Birinci Basım **Eylül 2012**
Rusça Aslından Çeviren: **Arif Berberoğlu**
Genel Kapak Tasarım: **Savaş Çekiç**
Kapak Uygulama: **Devrim Koçlan**

Estetik-Nikolay Gavriloviç Çernışevskiy

K. Marx'ın "büyük Rus bilim adamı ve eleştirmeni" dediği Nikolay Gavriloviç Çernışevskiy (1828-1889), Rusya'daki devrimci-demokratik ideolojinin öncüsü kabul edilmişti. O, felsefe, politik ekonomi, tarih, etik, toplumsal düşünce tarihi gibi değişik bilgi alanlarının bütün bir dönemine damgasını vurmuş devrimci bir eylem, bir mücadele adamıydı. Aynı zamanda eşine az rastlanır bir söz ustasıydı. Estetiğin sorunları büyük düşün adamının bilimsel çalışmalarında ayrı bir yer tutar. Çok yönlü bir kültürel birikime, mükemmel bir estetik zevke sahip, bir düşün adamı ve sanatçı büyüklüğünü kişiliğinde kaynaştırmış materyalist bir filozof olarak, estetiğin sorunlarına öylesine derinliğine inmeyi bildi ki, o dönemin hiçbir burjuva düşünürü böyle bir başarıyı yakalayamadı. Bu bağlamda, V. İ. Lenin, ondan bir yazar ve düşün adamı olarak söz ederken şöyle der: "Çernışevskiy, gerçekten, 50'li yıllardan 88'e kadar su katılmamış felsefi materyalizm düzeyinde kalmayı ve Yeni-Kantçıların, pozitivistlerin, Mahistlerin ve diğer işten anlamazların acınası saçmalıklarını bir yana atmayı başarmış biricik büyük Rus yazarıdır. Ne var ki, Rusya'daki yaşamın geriliği yüzünden, Marx ve Engels'in diyalektik materyalizminin düzeyine çıkamadı." (V. İ. Lenin, Top. Y. c.18. - s. 384).

Çernışevskiy, kendi estetik kuramını geliştirirken, ulusal ve yabancı estetik düşüncelerin vardığı başarıları kendine dayanak yapmıştır. Bununla birlikte o, derinliği olan özgün bir düşün adamıydı. Onu önemli kılan özelliklerden biri, Alman idealist estetiğinin, özellikle de dönemin dünya estetik düşüncesinin zirvesi olan Hegel estetiğinin çok yönlü eleştirel bir çözümlemesini yapmış olmasıdır. Yine de klasik Alman felsefesinin metodoloji (diyalektik) alanında elde ettiği başarılar Çernışevskiy tarafından benimsendi ve temel estetik görüşlerin tahlilinde kullanıldı.

Marksizm öncesi estetik düşünce tarihinde, estetik kategoriler sistemini felsefi materyalizmin ilkeleri çerçevesinde yaratma girişiminde bulunan ilk estetikçi Çernışevskiy olmuştur. Demek ki, söz konusu olan estetiğin sorunlarına ilişkin birbirinden ayrı ifadeler değil, estetik biliminin temel anlayışlarının, belli bir sınırlılığın izlerini taşısa da, materyalist teori temelinde irdelenmesidir. Bununla birlikte, Çernışevskiy, somut edebiyat ve sanat olgularını, aynı şekilde doğrudan yaşamla ilgili konuları titizce ele alırken, geniş felsefi genellemelerde bulunur. Böylece, onun estetik

kuramında geniş felsefi genellemelerin Rusya ve başka ülkelerin sanat-estetik yaşantısı içindeki somut olayların ayrıntılı tahliliyle birleştirildiğini görüyoruz. Çernışevskiy'in incelemeleri, felsefi derinlik ve tarihsel somutluğunun yanı sıra, salt Rusya'nın devrimci dönüşüm hedeflerine tabi olmasıyla da ayırt edilirler. Onun başlıca estetik çalışmaları, dıştan bakıldığında soyut-akademik bir nitelik taşısa da, içten bir enerji ve hareket yoğunluğuyla yüklüdürler; bu çalışmalar, somut olguların genellemesini içerir ve belli bir sosyo-politik eğilim taşırlar. *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri* başlıklı tezinin ve diğer bilimsel yapıtlarının XIX. yüzyıl Rus gerçekçi sanatının programı olmaları rastlantı değildir. Yaşadığı çağın Rus sanat kültürü içindeki bütün demokratik-hümanist eğilimleri Çernışevskiy'e kadar gider (söz konusu olan sadece edebiyat değil, güzel sanatlar, müzik, tiyatro vb.).

En önemli yapıtı olan "Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri"ni yazmaya başlarken, Çernışevskiy, incelemesinin kesinlikle yenilikçi özünün bilincindeydi. O, estetik biliminin ayrı ayrı sorunlarının incelenmesini değil de, estetiğin temel anlayışlarının, dahası felsefenin başlangıç ilkelerinin yeniden gözden geçirilmesinin söz konusu olacağını düşünmüştü. Çernışevskiy, tezinin başlangıcında, "Bugünün biliminde egemen olan eğilimin niteliği şudur: Gerçek yaşama saygı, fantastik açıdan hoşa gidecek olsa da apriori (önsel) hipotezlere güvensizlik" diye yazar. "Eğer hâlâ estetikten söz etmenin bir anlamı varsa, yazar, estetik düşüncelerimizi de bu noktaya taşımamız gerektiği kanısındadır."

Bilindiği gibi, estetiğin temel kategorileri uzun bir zaman dilimi içinde yaratıldı. Çernışevskiy, güzellik kategorisinin estetiğin diğer kavramları arasında merkezi bir yer tuttuğunu görmemezlik edemezdi. Daha da önemlisi, diğer estetik kategoriler çoğu zaman güzellik kategorisinin değiştirilmiş hali olarak ele alındılar. Felsefi genelleme düzeyindeki bu sorun, güzellik ile sanat arasındaki ilişkinin algılanması biçiminde kendini gösterir. Çernışevskiy, bu sorunu sanatsal kavrayış alanını genişletme planı çerçevesinde çözüyor. "Sanatın alanı, diyor, sözcüğün estetik anlamında, sadece biçim mükemmelliği bakımından değil, canlı özü bakımından da güzelliğin alanıyla sınırlı değildir: Sanat, yaşamda insan için ilginç olan her şeyi yeniden yaratır." Bu görüşle birlikte devrimci demokratlar ile liberaller arasında, sanatın gerçek konusunun ne olduğu hususunda açık bir tartışma başladı.

Çernışevskiy ve onunla aynı düşünceyi paylaşanlar için sanatın asıl görevi, toplumsal değişimlerdi. Bu yüce görevi, ancak çağın toplumsal yaşamındaki en önemli sorunları doğru yansıtan bir sanat yerine getirebilirdi. Bu anlayışın ışığında, Rus edebiyatı içindeki iki eğilim – Gogolcü ve Puşkinci eğilimler− arasında açık bir teorik savaş başlamıştı.

Çernışevskiy’in güzellik anlayışı, bütünüyle estetiğin en önemli sorunlarından biri olan gerçekçilik −sanatsal yöntemin kanıtlarla doğrulanması− sorununun çözümüne bağlıdır. Büyük Rus düşünürü, güzellik konusunu estetik çalışmalarının merkezine oturtur. Bu da tamamen anlaşılır bir şeydir, çünkü söz konusu olan estetiğin temel kategorisidir. Burada, güzellik kavramının idealist yorumunun ayrıntılı bir eleştirisiyle ortaya çıkar; eleştirisinin konusu, Hegel’in ardılı Ficher’dir. Ficher’in doğadaki güzellik yorumu, tamamen belirsizleşmeye başlarken, öyle bir nitelik kazanır ki, doğal güzellik bir şarta bağlanır, çünkü onun tarafından ortaya atılan öznel ve nesnel gereklikler tuhaf şekilde birbirine karışır. Bu konuda **Hegel’in bazı kararsızlıklarının olduğu** bir gerçektir, bu nedenle Ficher, asıl dikkatini sanattaki güzelliğe vererek, doğal güzellik sorununu derine inmeden karşılaştırmalı olarak ele alır.

N.G. Çernışevskiy, Hegel ile Ficher arasındaki ayrımı görür. Temel kategorilerin idealist yorumunun yetersizliği, Ficher’de olduğu gibi, Hegel’in özellikle liberal yorumcularında net şekilde kendini gösterdiğinden, Çernışevskiy, başlıca darbelerini Ficher üzerinde yoğunlaştırdı. O halde, kesin bir önem taşısa da, sorun sadece sansür düzeninin nedenlerinde değildir. Çernışevskiy, ortaya tamamen yeni bir güzellik anlayışı koymuş, öncelikle de bu kategorinin idealist yorumuna karşı çıkmıştır. Bu planda onun ayrıntılı Hegel ve Ficher eleştirisi dikkate değerdir. Çernışevskiy, onların söz konusu soruna idealist yaklaşımını reddeder. Hegel ve Ficher, bütün doğa olaylarının temelinde doğal biçimlerin bütün çeşitliliğini doğuran “idea”nın olduğu noktasından hareket ederler. Çernışevskiy’e göre, “doğada bir idea aramanın gereği yok; değişik nitelikte çeşit çeşit madde vardır doğada...” Demek ki, temel idealist önermenin bir sonucu olarak, güzelliğin Hegelci tanımı temelsizdir. Ama bu tanımın, genel idealist açıklamalarla ilişkinin dışında da iler tutar tarafı yoktur. Gerçekten, Hegel, güzelliğin ideanın eksiksiz ifadesi olduğunu söylerken, bu sadece, güzelin kendi türü içinde mükemmel olmasından başka bir şey olmadığı anlamına gelir. Çernışevskiy, tamamen haklı olarak, bir nesnenin çok güzel denmesi için kendi türü içinde mükemmel olması

gerektiğini, ama türlerin farklı olduğunu ve bütün mükemmel varlıkların kendi türleri içinde çok güzel olmadıklarını söyler. Demek ki, bağımsız bir nesnenin kendi ideasına tam anlamıyla uygun düştüğü şeklindeki Hegelci güzellik tanımı, son derece geniştir.

Birincisiyle özdeşleştirilen diğer ifadenin tamamen başka bir anlama sahip olduğunu belirtir Çernışevskiy: "...güzellik idea ile görünüşün birliğidir, ideanın görünüş ile tam olarak iç içe geçmesidir." Ama bu durumda kastedilen sanat ve ustalık alanıdır. Bu noktada "bir yüzü güzel resmetmek" ile "güzel bir yüzü resmetmek" şeklindeki ifadeleri ayırt etmek gerekiyor. Ancak böyle bir düşünce, sanattaki güzelliğin ne zaman gerçeklikteki güzellikten yüce olmaya başlayacağı yönündeki bir eğilimin çekirdeğini içinde taşır estetikte. Bu da Çernışevskiy'in temel belirlemesiyle çelişir. Onun, estetik alanındaki en önemli çalışmalarında, Ficher'in 'sanattaki güzelliğin doğadaki güzellikten yüce olduğuna' ilişkin tezinin lehine olan bütün argümanlarını ayrıntılı biçimde eleştirmesi rastlantı değildir. Çernışevskiy, sanatla yaratılan güzelliğin doğadaki güzellikten yüce olduğunu söyleyen Ficher'in iddiasını adım adım reddeder. Doğadaki güzelliğe yönelik bilinen olumsuzlamalar şunlardır: Doğadaki güzellik bir bilinçle yaratılmış değildir, gerçeklikte az rastlanır, geçici, devamlılığı olmayan, yaşamın estetik değer taşımayan süreçlerine uyan vb. bir güzelliktir. İdealist aksiyomların çürütülmesi, bizim o zamana kadar evrensel estetik düşüncesinde rastlamadığımız sağlam bir temele dayanılarak yapılmıştır.

Çernışevskiy, kendi güzellik yorumunda materyalist bulgulardan hareket eder. Güzellik onun için nesneldir, gerçek dünyanın olay ve nesnelerine özgü olarak, kendi gerçekliği içinde vardır. Çernışevskiy, güzelliği kendi organik bütünlüğü, önemli ilinekleri içinde anlamaya çalışır. Bu, soyut bir uyum değildir, çok çeşitlilik içinde bir birlik değildir, nesnelerin ve olayların birbirinden ayrı birtakım maddi niteliklerinin birliğidir, bu, en değişik biçimleri almış bir bütünlüktür. Çernışevskiy için bu yaşam, gerçek biyolojik bir süreç olarak, sadece canlı bir etkinlik değildir. "Güzel olanda, diyor Çernışevskiy, kalbimiz için sevimli, değerli bir şey vardır. Ama bu 'bir şeyin' son derece geniş kapsamlı, en değişik biçimleri alma yeteneğinde, çok genel bir şey olması gerekir, çünkü bize güzel görünen objeler son derece çeşitli, birbirine hiç benzemeyen varlıklardır. Bundan, *yaşam*ın insan için değerli, dünyadaki en tatlı şey olduğu gibi genel bir sonuç çıkar. İnsan nasıl bir yaşam sürmek istiyorsa, ne

tür bir yaşamı seviyorsa, ona en yakın yaşam tarzı odur, dahası her türlü yaşamdır, çünkü ne de olsa yaşamak yaşamamaktan iyidir... **Güzellik yaşamdır**; bizim anlayışımıza göre, kendisinde olması gereken tarzda bir yaşam gördüğümüz varlık güzeldir; kendi varlığında bir yaşamı gösteren veya bize yaşamı anımsatan obje güzeldir." Bu en derinlikli güzellik tanımıdır ve sanatın özünü doğru kavramak için su götürmez bir öneme sahiptir.

Çernışevskiy'in "güzellik yaşamdır" tezi, idealist estetik tarafından karmaşık hale sokulmuş olan estetiğin temel anlayışı üzerindeki gizemlilik örtüsünü kaldırarak, güzelliğin materyalist yorumuna yol açıyor. Çernışevskiy, güzelliğin birçok türün uyumu, birliği gibi niteliklerini reddetmez, ama onları çok genel, bu nedenle de biçimsel sayar. O, güzellik halinin içeriğini ortaya koymayı kendine görev saymıştır, o nedenle temel ölçüt olarak yaşamı alır. Bu, onun felsefedeki materyalist ilkesine uygun düşer. "Doğanın" değişik "âlemlerini" incelerken, Çernışevskiy, doğadaki güzelliğin "sadece insanı ima eden bir güzellik anlamı taşıdığı" yargısına varır. Buradan da şu sonucu çıkarır: "Güzelliğin insanda yaşam olduğunu gösterdikten sonra, sadece insandaki güzelliği ve onun yaşamını, dahası yaşamın kendisini akla getirmesi nedeniyle insanın gözünde güzel olan şeyin, gerçekliğin diğer bütün alanlarında da güzel olduğunu kanıtlamaya gerek yok." Güzelliğin ölçütü olarak yaşamı, yaşamın en yüksek ifade biçimi olarak insan yaşamını öne sürerken, Çernışevskiy, aslında, Antik Çağ'dan başlayarak değişik estetikçilerce ifade edilmiş olan estetiğin "ölçü", "armoni", "amaca uygunluk", "doğa yasalarına uygunluk" vb. kavramlarını açar. Söz konusu kategorilerin içeriklerinin açıklanması, bir estetikçi olarak onun bu alandaki büyük hizmetidir. Estetik olguların çözümlemesinde yeni yöntembilimsel ilkeler ortaya koyar. Söz konusu çağdaş somut bilimler, Çernışevskiy'in temel teorik ve yöntembilimsel ilkelerini doğrulamaktadır.

Çernışevskiy'in bir büyük hizmeti de, güzelliğin sadece nesnel ilkelerini ortaya koymakla kalmayıp, güzellik anlayışlarının insanların "yaşam tarzının sonuçları" olduğunu göstermesidir. Basit halkın güzellik anlayışı, yüksek sınıfların güzellik anlayışlarından farklı olduğu gibi, onlarla çelişir de. Çernışevskiy, insanların ideallerinin onların yaşam tarzlarına bağlı olduğunu söylerken, asla farklı sosyal grupların estetik zevklerinin eşitliğini kabul etmek eğiliminde değildir. Sosyete güzelliği idealinin veya tüccar sınıf içinde şekillenen idealin, Çernışevskiy'e her tür ölçünün reddi gibi

göründüğü çok açık. Onun için güzelliğin gerçek ölçüsü, basit halkın bu konudaki anlayışıdır. "Basit Rus insanının anlayışına göre, diye yazıyor, güzel bir kadında, yıpratıcı olmayan bir çalışmayla yaratılmış ölçülü bir refah ortamında çiçeklenen sağlığı ve bu sağlığın nedeni olan yaşamı ifade etmeyen hiçbir özellik bulunmaz."

Rus toplumunun farklı katmanlarının estetik ideallerini açıklama çabalarına Çernışevskiy'den önce de rastlanır. Ancak bunlar bütünlükten uzak, birbirinden bağımsız nitelikte taslaklardı. Çernışevskiy için bu, sonraki yıllarda Rus devrimci-demokrat eleştirinin kabul ettiği ve Marksizmde sağlam bilimsel bir temel kazanan yöntembilimsel bir üsluptur. Estetik zevklerin ve estetik ideallerin tahliline sınıfsal yaklaşım, Rus devrimci-demokrat estetiğinin kaydettiği çok önemli gelişmelerden biridir.

"Güzellik yaşamdır" derken, Çernışevskiy'in söylemek istediği, asla nesnel gerçekliğin mükemmelliğin cisimlenişi olduğu değildir. Burada hem güzellik var, hem çirkinlik. İnsan etkinliğinin amacı, insanların iyi bir yaşam tasarılarına yanıt verecek şekilde dünyanın yeniden şekillendirilmesidir. Çernışevskiy'in defalarca dile getirdiği Rusya'nın değişiminin devrimci programı, bellidir. Ama o, doğaya egemen olma sorunlarıyla da yakından ilgiliydi.

Demek ki, güzelliğin kaynağının gerçek yaşam olduğu tezi, yaşamın idealize edilmesi değildir, yüzü ona dönmeye, onu derinliğine kavramaya ve onun "nasıl olması gerekiyorsa" ilkesine uygun olarak değiştirilmesine bir çağrıdır. Sanatın kaynağı, sanatsal yaratıcılığın itici gücü, bilincine varılması ve insanın gereksinimleri doğrultusunda değiştirilmesi gereken yaşamdır, nesnel gerçekliktir. Gördüğümüz gibi, Çernışevskiy'in güzellik anlayışı, bütünüyle gerçekçi sanatın inandırıcı kanıtlarla sağlam bir temele oturtulmasına yöneliktir.

Çernışevskiy, klasik estetiğin temel kategorilerinden biri olan yücelik kategorisiyle de belli bir düzeyde ilgilenmiştir. Burada da bu kavramın idealist yorumuna karşı çıkar; yüceliğin idealist tanımının karşısına, kendi tanımını koyar: "Yüce varlık, bizim karşılaştırdığımız her şeyden çok daha büyük olandır." "Yüce varlık, karşılaştırdığımız varlıkları kendi ölçüleriyle çok çok aşan varlıktır; yüce olay da, karşılaştırmada bulunduğumuz diğer olaylardan çok daha güçlü olan olaydır."

Çernışevskiy'in yücelik anlayışını incelerken iki noktanın altını çizmek önemli. Birincisi, bu kategorinin, bir sanat konusunun genişletilmesine yol açmasından ötürü, Çernışevskiy için bir önemi vardır (yücelik kategorisi

idealist estetik için güzelliğin sadece değişik bir biçimidir); ikincisi, yücelik kavramı, Çernışevskiy için sanatta kahraman karakterini yaratma zorunluluğunun teorik dayanağı olma işlevini görür (kahramanlık yüceliğin özel bir ifadesidir, elbette devrimci felsefeci için).

Estetik düşünce tarihinde ilk kez temel estetik kategoriler konusundaki en yaygın öğretilerin detaylı eleştirisini yapması ve bu bilimin materyalist dünya görüşü temelinde kendi kategori sistemini yaratmaya çalışmış olması, büyük Rus düşünürün geliştirdiği estetiğin evrensel öneminin göstergesidir.

SANATIN GERÇEKLİKLE ESTETİK İLİŞKİLERİ

Bu tez çalışması, olgulardan hareketle varılan çıkarsamalar ve bunların gerçekliği işaret eden göstergeler aracılığıyla sadece yeniden doğrulanmasıyla sınırlı bir çalışmadır. Konuya ilişkin açıklanması gereken birinci nokta budur. Yaşadığımız çağ bir monografi çağıdır, bu bağlamda bir yapıt çağdaş olmamakla eleştirilebilir. Bütün özel incelemelerin böyle bir yapıttan uzaklaşması, onu ciddiye almamanın veya genel çıkarsamaların olgularla doğrulanmadan da elde edilebileceği düşüncesinin sonucu olarak görülebilir. Ama böyle bir yargı yapıtın içyapısına değil de, sadece dış biçimine dayanmış olur. Bu yapıtta geliştirilen düşüncelerin gerçek yönü, bunların gerçeklik temelinde doğduğunu ve yazarın sadece bilim konusunda değil, sanat alanında da fantastik güçlere zamanımız açısından genel olarak çok az önem verdiğini yeterince göstermektedir. Yazarın açıkladığı görüşlerin özü, eğer yapabilseymiş, onun düşüncesinin doğduğu birçok olguyu yapıtında ortaya koymak isteyeceğine kuşku bırakmıyor. Ne var ki yazar eğer istediği şeyi yapmakta karar kılmış olsaydı, çalışmanın kapsamı belirlenmiş sınırların çok ötesine geçerdi. Ama o, kendisi tarafından ortaya konan genel göstergelerin bu tezde ifade edilen düşüncelerin lehine kanıtlar sunan onlarca, yüzlerce olguyu okura anımsatmak için yeterli olduğunu düşünmekte, bu nedenle de açıklamaların kısalığının kanıtsızlık olmadığına inanmaktadır.

Peki ama yazar, inceleme konusu olarak, günümüzde büyük çoğunluğun yaptığı gibi, neden herhangi bir özel konuyu değil de, sanatın gerçeklikle estetik ilişkileri gibi böylesine genel, böylesine geniş kapsamlı bir konuyu seçmiştir?

Yazarın açıklamak, çözümlemek istediği bu konu, kuşkusuz, onun gücünün üstünde bir konu değildir. Ancak onun dikkatini çekmiş olan konu, bugün haklı olarak, estetiğin sorunlarıyla uğraşan bütün insanların, yani sanatla, şiirle, edebiyatla ilgilenen herkesin dikkatini çekmektedir.

Fakat bilimin temel sorunlarına ilişkin ciddi ve yeni bir şey söylemek mümkün değilken, bilimin geçmişteki görüşlerini değiştirdiğini görme ve bu görüşlerin her türlü olasılık çerçevesinde hangi anlamda değişmek zorunda olduğunu gösterme olanağı henüz yaratılmamışken, bu temel sorunları yorumlamak, yazara anlamsız gibi görünüyor. Ama bizim özel

bilimimizin temel sorunlarına yönelik yeni bir görüş için gerekli malzeme hazır olduğunda, bu temel düşüncelerin öne sürülmesi hem gerekli, hem de zorunludur.

Bugünün biliminde egemen olan eğilimin niteliği şudur: Gerçek yaşama saygı, fantastik açıdan hoşa gidecek olsa da apriori (önsel) hipotezlere güvensizlik. Eğer hâlâ estetikten söz etmenin bir anlamı varsa, yazar, estetik düşüncelerimizi de bu noktaya taşımamız gerektiği kanısındadır.

Yazar, özel incelemelerin zorunluluğunu en az herhangi bir kimse kadar kabul etmektedir, ancak ona göre, zaman zaman bilimin içeriğine ortak bir görüşle de bakmak gerekiyor. Yine ona göre, olguları toplamak ve irdelemek önemliyse, bu olguların anlamını kavramaya çalışmak da en az o kadar önemlidir. Biz sanat tarihinin, özellikle de edebiyat tarihinin büyük bir öneme sahip olduğunun her zaman bilincindeyiz; o halde, sanat gibi, edebiyat gibi konuların büyük bir değer taşımaması düşünülemez.

[Güzellik kavramı Hegelci felsefede şu şekilde açımlanır:

Evrendeki yaşam mutlak ideanın gelişme sürecidir. Evren, ancak mutlak ideanın eksiksiz gerçekleşmesiyle kendi varoluş süresince ve kendi sonsuzluğu içinde var olacaktır. Oysa mekân ve zamanla sınırlandırılmış bilinen bir şeyde, mutlak idea hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez; gerçekleşirken de belli idealar zincirine ayrılır. Bu arada, her belli idea da ancak onun kucakladığı şeylerin veya varlıkların bütün sonsuz çokluğu içinde gerçekleşir, ama hiçbir zaman ayrı bir varlığın içinde tam olarak gerçekleşmez.

Fakat] tinsel etkinliğin bütün alanları dolaysızlıktan dolaylılığa yükseliş yasasına bağlıdır. Bu yasadan ötürü, ancak düşünmeyle (dolaylı algılama biçimiyle) eksiksiz kavranan [mutlak] idea, başlangıçta dolaysızlık veya düşünce biçimindeki tin olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, zaman ve mekânla sınırlı olan ayrı varlık, insan tinine onun anlamına uygunmuş ve idea da bu ayrı varlıkta tam olarak gerçekleşmiş gibi görünür, bu belli ideada ise genel olarak bir idea eksiksiz gerçekleşmiştir. Böyle bir nesne anlayışı, ideanın ayrı bir nesnede hiçbir zaman *tam olarak* ortaya çıkmayacağı konusunda bir imgedir (ist ein Schein); ama bu imgenin altında bir gerçek saklıdır, çünkü belirlenmiş ideada, gerçekten, *bir ölçüde* genel bir idea gerçekleşir, belirlenmiş ideanın kendisi de bir ölçüde ayrı bir nesnede gerçekleşir. Altında bir gerçeği saklayan ideanın bu ortaya çıkış imgesi tamamen ayrı bir varlıkta güzelliktir (das Schöne).

Güzellik anlayışı egemen estetik sistemde böyle bir gelişme gösteriyor. Bu temel anlayıştan şu tanımlar çıkıyor: Güzellik, sınırlı bir belirme biçimindeki ideadır; güzellik, kendini ideanın saf bir ifadesi olarak gösteren ayrı bir duygusal objedir, bu nedenle bu ayrı objede duygusal olarak açığa çıkmamış hiçbir şey ideada kalmaz, ayrı olan duygusal bir objede de ideanın saf ifadesi olmayan hiçbir şey yoktur. Ayrı obje, bu noktada görünüş (das Bild) olarak adlandırılır. O halde, güzellik, idea ile görünüşün tam uyumu, birebir özdeşliğidir.

Hegel'in güzellik tanımının çıktığı temel görüşlerin iler tutar tarafının olmadığının bugün artık kabul edilmiş olmasından söz edecek değilim; güzelliğin [Hegel'de] aydın felsefi bir düşünceyle aydınlatılmayan basiretsiz bir bakıştan doğan sadece bir "imge" olmasından ve bu "imge"nin ideanın ayrı bir objede ortaya çıkışındaki bütünlük gibi görünerek felsefi düşünce karşısında yok oluşundan da söz etmeyeceğim, çünkü [Hegel'in sistemine göre] düşünce ne denli üst düzeyde gelişirse, güzellik onun karşısında daha çok yok olur, sonuç olarak, tamamen gelişen düşünce için sadece gerçek vardır, güzellik yoktur. Bunu, gerçekten, insanda düşüncenin gelişmesinin ondaki estetik duyguyu hiçbir şekilde yıkamayacağı gerçeğiyle çürütmeye çalışmayacağım: Bu defalarca dile getirildi. Yukarıda açıklanan güzellik anlayışı [Hegel sisteminin temel ideasının] sonucu ve metafizik sistemin bir parçası olarak, bu sistemle birlikte yıkılıyor. Ama bir sistem yanlış olabilir, bağımsız olarak alınmış ve bu sisteme girmiş özel bir düşünce de kendine özgü dayanaklar üzerinde güçlenerek doğruluğunu koruyabilir. Bu nedenle, [bugün yıkılmış olan onun metafizik sistemiyle] bağlantısı dışında ele alınarak, [Hegelci güzellik tanımının] iler tutar tarafının olmadığını göstermek kalıyor geriye.

"Güzel varlık, bu varlığın ideasının tam anlamıyla ifadesini bulduğu varlıktır" önermesini basit bir dile çevirecek olursak şu anlama gelir: "Kendi türü içinde mükemmel olan, güzeldir; güzel, bu tür içinde daha iyisi hayal edilemeyendir." Bir objeye güzel denmesi için, onun kendi türü içinde mükemmel olması gerektiği düşüncesi bütünüyle haklı bir düşüncedir. Örneğin, bir orman güzel olabilir, ama ancak "iyi" bir orman uzun, düzgün ağaçlardan oluşmuş, gür, kısacası mükemmel bir ormandır; gelişememiş, cılız, bodur ağaçların oluşturduğu seyrek bir orman, güzel bir orman olamaz. Gül güzeldir; ama ancak "iyi", taze, örselenmemiş bir gül güzeldir. Kısacası, güzel olan her şey kendi türü içinde mükemmeldir. Ama kendi türü içinde mükemmel olan her şey güzel değildir; bir köstebek, köstebek

türü içinde mükemmel bir örnek olabilir, ama hiçbir zaman “güzel” olarak görünmez; aynı şey amfibilerin büyük bir bölümü, pek çok balık türü, hatta kuş türleri için de söylenebilir: Böyle bir türün bir hayvanı doğa bilimcisi için ne kadar iyi olursa olsun, yani o hayvanda onun kendi ideası ifadesini ne kadar eksiksiz bulursa bulsun, estetik açıdan güzel değildir. Bir bataklık kendi türü içinde ne kadar iyiyse, estetik açıdan da o kadar kötüdür. Güzel, kendi türü içinde mükemmel olan her şey demek değildir, çünkü bütün obje türleri güzel değildir. [Hegel’in] güzellik tanımı, ayrı bir objenin onun kendi ideasına tamı tamına uygun olarak, son derece geniştir. Bu tanım, söz konusu objeler ve olgular kategorisinde yer alan, güzelliğe erişebilecek ve en iyi gibi görünen obje ve olguları güzel olarak ifade etmektedir sadece; ama objeler ve olgular kategorilerinin, neden içinde güzellik olanlar ve içinde hiçbir güzellik görmediğimiz diğerleri olarak ayrıldığını açıklamıyor.

Ama bununla birlikte bu son derece dar bir tanımdır. “Güzel gibi görünen şey, ideanın doğuşuyla eksiksiz gerçekleşmiş gibi görünen şeydir.” Şu anlama da gelir: “Güzel bir varlıkta her şeyin olması için, o türün varlıklarında belki de sadece iyinin olması gerekir; aynı türün diğer varlıklarında hiçbir iyi şeyin bulunmaması için, o iyi şeyin güzel objede olmaması gerekir.” Gerçekten de, biz bunu o bir tek tür içindeki objelerin çeşitli tiplerinin olmadığı bir doğal ortamdaki güzel olaylardan ve objelerden sormak isteriz. Örneğin, bir meşede güzelliğin sadece bir özelliği olabilir: Meşe ağacı uzun ve gür yapraklı olacak. Bu özellikler güzel bir meşede her zaman bulunur, diğer meşelerde de başka hiçbir iyi özellik bulunmaz. Hayvanlar arasında bugün aynı cinsin çok çabuk evcilleşen değişik tipleri ortaya çıkıyor.

Güzelliğin böyle değişik biçimleri insanda daha çoktur ve biz insan güzelliğinin bütün belirtilerinin bir insanda toplandığını hiç düşünemeyiz bile.

Açıklama: “İdeanın bağımsız bir objede tam olarak açığa çıkmasına güzellik denir” ifadesi, hiç de güzelliğin tanımı değildir. Ancak bu ifadenin haklı bir tarafı var ki o da şudur: “Güzellik” soyut bir düşünce değil, bağımsız canlı bir objedir. Sanat yapıtlarının gerçek özelliğine yönelik de haklı bir ima var: Sanat yapıtları bir tek sanatçı için değil, genel olarak insan için ilginç olan bir içeriğe sahiptir her zaman (bu imanın özü, “her zaman ve her yerde devinen ortak şey” ideasıdır); bunun niçin böyle olduğunu yeri geldiğinde göreceğiz.

Birincisine uygun olsun diye öne sürülen diğer bir ifade tamamen başka bir anlam taşıyor: “Güzellik, idea ile görünüşün birliğidir, ideanın görünüş ile tam olarak iç içe geçmesidir; bu ifadede sadece ortak güzellik ideasının değil, sanatta “şaheser” veya sanat yapıtı denen şeyin de gerçekten önemli bir göstergesine vurgu vardır: Bir sanat yapıtı, sanatçının vermek istediği her şeyi onda vermesi durumunda ancak güzel bir sanat yapıtı olur. Bir portre, kuşkusuz, ressamın resmetmek istediği insanı tam istediği gibi resmedebildiği zaman ancak güzeldir. Ama “bir yüzü güzel resmetmek” ile “güzel bir yüzü resmetmek” tamamen farklı şeylerdir. Sanatın özünü tanımlarken sanat yapıtının bu özelliğinden söz etmek gerekir. Burada, güzelliğin idea ile görünüşün birliği olarak tanımlanmasını belirtmeyi de gereksiz görmüyorum, ki bu tanımlamada kastedilen canlı doğanın güzelliği değil, estetik genel olarak sanatta güzel olanı canlı gerçeklikteki güzele üstün tutar şeklindeki eğilimin çekirdeğini veya sonucunu içinde saklayan sanattaki güzel yapıtlardır.

Eğer güzelliği “idea ile görünüşün birliği” veya “ideanın bağımsız bir nesnede tam olarak ortaya çıkması” olarak tanımlamak olanaksızsa, o zaman gerçek anlamda güzellik nedir?

Yeniyi yapmak, eskiyi yıkmak kadar kolay değildir ve bir şeyi savunmak, ona saldırmak kadar kolay değildir. Bu nedenle, bana doğruymuş gibi görünen güzelliğin özüne ilişkin düşüncenin, herkes için tatmin edici olmaması kuvvetle olasıdır. Ama eğer insanın canlı gerçeklik düşüncesi konusunda bugün egemen olan görüşlerden çıkarılan estetik yargılar, benim açıklamamda hâlâ eksik, tek taraflı ya da yerli yerine oturmamışsa, bu eksikliklerin, varılan yargıların değil de, sadece benim açıklamamın eksiklikleri olduğuna inanıyorum.

Bizim için sevgili bir varlığın yokluğu nasıl ki bir duyguyla dolduruyor içimizi, insanda güzel olarak yaratılan şeyi duyumsamak da buna benzer aydınlık bir sevinçle doldurur. {Ben burada, bir şeyin sadece sanatsal olarak güzel betimlendiği için değil, taşıdığı öz bakımından güzel oluşundan söz ediyorum; güzel objelerden ve olgulardan söz ediyorum, onların sanat yapıtlarında güzel yansıtılmasından değil: Bir sanat yapıtı taşıdığı sanatsal nitelikleriyle estetik bir haz yaratarak, bir hüzün, hatta betimlenen şeyin kendisiyle bir tiksinti duygusu bile doğurabilir}. Biz bir güzelliği karşılık beklemeden *severiz*, ona hayranlıkla, sevinç duyarak bakarız, çok sevdiğimiz bir insana baktığımız gibi. Güzel olanda kalbimiz için sevimli, değerli bir şey vardır sonucu çıkar bundan. Ama bu “bir şeyin” son derece

geniş kapsamlı, en değişik biçimleri alma yeteneğinde, çok genel bir şey olması gerekir, çünkü bize güzel görünen objeler son derece çeşitli, birbirine hiç benzemeyen varlıklardır. Bundan, *yaşam*ın insan için değerli, dünyadaki en tatlı şey olduğu gibi genel bir sonuç çıkar. İnsan nasıl bir yaşam sürmek istiyorsa, ne tür bir yaşamı seviyorsa, ona en yakın yaşam tarzı odur, dahası her türlü yaşamdır, çünkü ne de olsa yaşamak yaşamamaktan iyidir: Her canlı doğası gereği ölümden, yok olmaktan korkar ve yaşamayı sever. Sanırım, şöyle bir tanım yeterli olur:

"**Güzellik yaşamdır.**"

"Bizim anlayışımıza göre, kendisinde olması gereken tarzda bir yaşam gördüğümüz varlık güzeldir; kendi varlığında bir yaşamı gösteren veya bize yaşamı anımsatan obje güzeldir" −sanıyorum bu tanım, bizde güzellik duygusu yaratan bütün olguları yeterince açıklıyor. Bunu kontrol etmek için, gerçekliğin değişik alanlarında güzelliğin başlıca kendini gösterme biçimlerini izleyip görelim.

"Güzel yaşam", "olması gerektiği gibi olan yaşam", halk için karnını doyurmak, güzel bir izbede yaşamak ve doyasıya uyumaktan ibarettir; ama bununla birlikte köylünün "yaşam" anlayışı her zaman bir çalışma düşüncesini de içerir: Çalışmadan yaşamak mümkün değildir, dahası böyle bir şey sıkıcı da olurdu. Büyük, ama çalışanı perişan etmeyen bir çalışma sayesinde yaratılan bolluk içindeki bir yaşamın sonucu olarak, genç köylü erkeğin veya kadının yüzü son derece canlı bir renk alacak ve yanakları al al olacaktır –halkın anlayışına göre güzelliğin birinci koşulu da budur. Çok çalışarak sağlam bir yapıya kavuşan genç köylü kadını, iyi bir beslenmeyle daha da zinde bir bünyeye sahip olacaktır ki bu da köylü güzelliğinin zorunlu bir koşuludur. "Bunaltıcı" bir yaşantı içindeki sosyete güzelliği, köylünün gözüne kesinlikle "renksiz" bir güzellik olarak görünür, dahası onda tatsız bir izlenim bırakır. Çünkü köylü, "sıskalığı" bir hastalığın veya "acı yazgının" sonucu olarak görmeye alışmıştır. Ama çalışma semirmeye izin vermez: Eğer genç bir köylü kadın şişmansa, bu bir tür hastalıktır, "gevşek" bir bünyenin belirtisidir ki halk aşırı şişmanlığı bir kusur sayar; genç ve güzel bir köylü kadının küçük elleri ve ayakları olamaz, çünkü o fazla çalışmaktadır –bizim halk şarkılarında bu tür şeylerden (şişmanlık, küçük eller ve ayaklar vb. -ç.n.) güzelliğin birer parçası olarak söz edilmez. Kısacası, halk şarkılarında betimlenen güzel kadında, sürekli ve ciddi ama yıpratıcı olmayan bir çalışma sayesinde yaratılan refah içindeki yaşantının her zamanki sonucu olarak çiçeklenmiş bir tazeliğin ve organizmadaki

güçler dengesinin bir ifadesi olmayan güzelliğin bir tek belirtisine rastlanmaz. Sosyete güzeli konusu tamamen başka bir konudur: Onun ataları birkaç kuşaktan bu yana kol emeği harcamadan yaşamıştır. Hareketsiz bir yaşam tarzında kan vücudun uç noktalarına az gider, her yeni kuşakla birlikte kol ve bacak kasları zayıflar, kemikler daha da incelir. Bütün bunların zorunlu sonucu olarak küçük el ve ayakların olması gerekir –toplumun yüksek sınıflarına, (bedensel çalışmanın olmadığı) biricik yaşam tarzıymış gibi görünen böyle bir yaşamın göstergeleridir bunlar. Şayet bir sosyete kadınının elleri ve ayakları büyükse, bu, onun ya kötü bir vücut yapısına sahip olduğunun ya da iyi bir eski aileden gelmediğinin göstergesidir. Buna göre sosyete kadının kulakları da küçük olmak zorunda. Migren, bilinen ilginç bir hastalık olarak, nedensiz değildir: Kan, hareketsizlikten hep orta organlarda kalıyor ve beyne hücum ediyor; hareketsizlikten ötürü organizmada genel bir zayıflamaya bağlı olarak sinir sistemi de tahriş oluyor. Bütün bunların kaçınılmaz sonucu olarak sürekli baş ağrıları ve değişik sinirsel bozukluklar görülmektedir. Ne yapmalı peki? Bu ilginç hastalık, hoşumuza giden böylesi bir yaşam tarzının sonucuyken, imrenilecek bir şey değildir. Sağlık, gerçekten, insanoğlunun gözünde her zaman değerlidir, çünkü bolluk ve lüks içinde olunsa bile, bozuk bir sağlıkla iyi yaşamanın olanağı yoktur. Bundan ötürü al yanaklar ve sağlık olarak bir çiçek tazeliği sosyete insanları için de her zaman çekicidir; hastalıklı olmamak koşuluyla, zayıflık, uyuşukluk, gevşeklik halleri de bu insanlar için neredeyse parlak ve monoton bir yaşamın sonucuymuş gibi görülen güzelliğin ölçütleridir. Solgunluk, bitkinlik, zayıflık gibi haller sosyete insanları için hâlâ ayrı bir önem taşır. Bir köylü dinlence, dinginlik ararken, maddi sıkıntı ve bedensel yorgunluk nedir bilmeyen, ama buna karşılık avarelik ve maddi kaygının olmamasından çoğu zaman can sıkıntısı çeken kültürlü sınıfın insanları, sosyete yaşamına renk, çeşitlilik, çekicilik katarak onu o monotonluğundan ve renksizliğinden kurtaran “güçlü duygular, heyecanlar, ihtiraslar” aramaktadırlar. Kişi güçlü duygulardan, ateşli tutkulardan ötürü de çabuk yıpranır: Elbette gevşeklik ve solgunluk güzel kadının “çok yaşadığını” gösterirken, ondaki bu gevşeklik ve solgunluğa hayran kalmamak elde mi?

Bir çiçeğin tatlı, diri tazeliği
İşareti gençlik çağının,
Ama solgun renk, hüznün belirtisi.

Daha tatlı olanın.[1]

Ama renksiz, hastalıklı bir güzellik aşkı yapay ve yozlaşmış bir zevkin belirtisiyken, gerçekten kültürlü her insan, gerçek yaşamın akıl ve yürekle yaşamak olduğunu duyumsar. Güzellik her bireyin gözlerine kişiliğin bir ifadesi olarak bütün açıklığıyla yansır, bu nedenle halk şarkılarında çok az sözü edilen kişiliğin ifadesi, kültürlü bireyler arasında egemen olan güzellik anlayışlarında büyük önem kazanır. Bir insanın bize sadece güzel, anlamlı gözleri olduğu için güzel görünmesi, sıkça yaşanan bir durumdur.

İnsan güzelliğine ait temel öğeleri, yerim el verdiği ölçüde yeniden gözden geçirdim ve bütün bu öğelerin bizim üzerimizde güzellik etkisi yarattığını, çünkü yaşamın bizim anladığımız biçimiyle bu öğelerde ortaya çıktığını gördüğümüzü düşünüyorum. Şimdi madalyonun öteki yüzüne bakmak, bir insanın neden çirkin olduğu üzerinde düşünmek gerekiyor.

Bir insanın genel görüntüsünün çirkinliği olarak, herkes o insanın "kötü bir görüntüye", "kötü bir vücut yapısına" sahip oluşunu gösterir. İyi biliyoruz ki çirkinlik, bir hastalığın veya gelişiminin ilk döneminde insanı kolayca çirkinleştiren tehlikeli olayların bir sonucudur. Yaşam ve yaşamın ortaya çıkışı güzellikse, hastalık ve onun sonucunun da çirkinlik olması çok doğaldır. Çirkin yapılı, ama aynı zamanda sakat olan bir insan, şekil bozukluğunu yaratan "kötü vücut yapısının" nedenlerini de ancak sınırlı ölçüde zayıflatabilir. Bir insan eğer kambur doğmuşsa, bu, onun gelişiminin ilk evresinde yaşanan talihsiz durumların bir sonucudur; hafif kamburluğun da tam kamburluk gibi, fakat daha düşük oranda, aynı nedenlerden doğmuş olması gerekir. Genel olarak, kötü vücut yapısına sahip bir insan, bir ölçüde çirkinleşmiş insandır; onun görüntüsü bize yaşamı, mutlu bir gelişimi değil, gelişimin sıkıntılı yönlerini, olumsuz koşulları anlatır. Vücut yapısının genel hatlarından yüze geçelim: Yüz hatları ya başlı başına ya da taşıdığı ifade yönünden çirkin olabilir. Bir yüzdeki "kötü", "sevimsiz" ifade, yaşantımızı zehirleyen bir öfke zehri olması nedeniyle hoşumuza gitmez. Ama yüz "çirkinliği" büyük sıklıkla taşıdığı ifade yönünden değil, taşıdığı doğal hatlar bakımından çirkindir: Yüz hatları bazen yüz kemiklerinin kötü yapılanmasından, kıkırdak ve kasların gelişim sürecinde az çok uğradığı deformasyon izlerini taşımalarından, yani insanın ilk gelişim evresinin olumsuz koşullarda gerçekleşmesinden ötürü çirkinleşir.

İnsan anlayışına uygun temiz bir yaşamın, tam bir sağlık halinin ve gücün ifadesini bulduğu şeyin, insana hayvanlar dünyasındaki güzellik olarak göründüğü düşüncesini ayrıntılarıyla kanıtlamaya koyulmanın hiç de

gereği yok. Bizim gözümüzle karşılaştırıldığında insanın dış görünüşüne en yakın olan memeli hayvanlardaki organizmanın yuvarlak bir biçime, dolgunluğa ve canlılığa sahip olması insana mükemmel olarak görünür. Hareketin inceliği mükemmel olarak görünür, çünkü bir varlığın hareketleri, o varlık "iyi bir yapıya" sahipse, yani insana çirkin bir vücut yapısını değil, güzel bir yapıyı anımsattığında mükemmel olur. "Biçimi bozuk", yani bizim anlayışımıza göre bir ölçüde biçimsiz olan, her yerde insanla benzerliği ortaya çıkan her şey çirkindir. Timsah, kertenkele, kaplumbağa gibi sürüngen türleri memeli hayvanları andırıyor, ama çirkin, bozuk, anlamsız bir biçimde; çünkü kertenkele, kaplumbağa iğrenç hayvanlardır. İğrenç türlerden olan kurbağada bir şey daha var ki, o da bir cesedin kaplı olduğu gibi soğuk sümüksü bir maddeyle kaplı olmasıdır; bu da bir kurbağayı daha iğrenç yapıyor.

Bitkilerdeki renk canlılığı ve parlaklığının, zengin doğa güçlerine, yepyeni bir yaşama işaret eden tür zenginliğinin hoşumuza gidişinden ayrıntılı söz etmeye gerek yok. Solmuş bir bitki güzel değildir; içinde az özsu bulunan bitki güzel değildir.

Bunun dışında hayvanların hareket ve çıkardıkları sesler bize insan yaşamındaki hareket ve sesleri anımsatır; bir ölçüde de bitkilerdeki hışırtıyı, dallarındaki sallanmayı ve sürekli titreşen yapraklarını da anımsatır ki bizim için güzelliğin bitkiler ve hayvanlar dünyasındaki başka bir kaynağı da budur: Canlılık varken manzara güzeldir.

Güzelliğin yaşam olduğu, en başta gelen biçiminin de insanı ve insan yaşamını akla getiren bir yaşam olduğu gibi, doğadaki değişik âlemlere ilişkin düşüncenin ayrıntısına girmeyi gereksiz görüyorum, çünkü [Hegel de, Ficher de sürekli olarak] insanı akla getiren (veya Hegelci bir terimle ifade edilecek olursa, bireyi önceden haber veren) şeyin doğadaki güzelliği yarattığını, doğadaki güzelliğin sadece insanı ima eden bir güzellik anlamı taşıdığını [ne büyük, ne derin bir düşünce! Eğer bu düşünce Hegelci estetik içinde çok iyi geliştirilmiş olsaydı, ortaya konan ideada bir bütünlüğün fantastik tarzda aranması yerine, temel bir düşünce olarak öne sürülseydi, ne iyi olurdu!] ifade etmektedirler. Güzelliğin insanda yaşam olduğunu gösterdikten sonra, sadece insandaki güzelliği ve onun yaşamını, dahası yaşamın kendisini akla getirmesi nedeniyle insanın gözünde güzel olan şeyin, gerçekliğin diğer bütün alanlarında da güzel olduğunu kanıtlamaya gerek yok.

İnsanın doğaya genel olarak bir sahip gözüyle baktığını, insan yaşamındaki mutluluk ve refahın bağlı olduğu şeyin de ona yeryüzündeki güzellik olarak göründüğünü eklememek olmaz. Güneş ve gün ışığı büyüleyici güzelliktedir, bununla birlikte, doğadaki yaşamın bütün kaynağı onlarda olduğundan, gün ışığı insanın yaşam fonksiyonlarını olumlu yönde doğrudan etkilediğinden, ondaki örgensel faaliyeti yükselterek, bu yolla ruhsal durumumuz üzerinde de olumlu etkide bulunur.

[Genel olarak, Hegel estetiğinde gerçeklikteki güzellikten söz edilen yerleri okuyarak, doğada bize yaşamı gösteren şeyi bilinçsizce güzellik olarak aldığını, bu arada güzelliği ideanın ortaya çıkışındaki bütünlük içinde bilinçli şekilde öne sürdüğü düşüncesine varılacağı söylenebilir. Ficher'in "Doğadaki Güzellik Üzerine" adlı bölümünde, güzelliğin sadece canlı veya canlıymış gibi görünen şey olduğundan söz ediliyor sürekli olarak. Ve Hegel'in en gelişmiş güzellik ideası tanımında "yaşam" sözcüğüne sıkça rastlandığından, sonuç olarak, bizim "güzellik yaşamdır" tanımımız ile onun "güzellik, idea ile görünüşün tam birliğidir" tanımı arasında önemli bir fark var mıdır? [Hegel'in] "ideasından", kendi gerçek varlığını bütün ayrıntılarıyla ortaya koyan "genel bir kavram" anlaşıldığı için, böyle bir sorunun ortaya çıkması doğaldır; idea kavramı ile yaşam (ya da daha doğrusu, yaşama gücü) kavramı arasında da doğrudan bir bağlantı vardır. Bizim önerdiğimiz tanım, süpekülatif felsefenin egemen terminolojisinin belirlenmesinde kullanılan o alışılmış dile yönelik sadece bir açıklama değil midir?

Güzelliği anlamadaki bu iki tarz arasında önemli bir fark olduğunu görüyoruz. Güzellik, ideanın bağımsız bir varlıkta eksiksiz ortaya çıkışı olarak tanımlanırken, şu sonuca varmamız gerekir: "Güzellik, gerçekliğe bizim hayal gücümüz olarak yerleştirdiğimiz bir görüntüdür sadece"; bundan da "güzellik, aslında bizim hayal gücümüzle yaratılmaktadır, oysa gerçeklik içinde (veya [Hegel'e göre] doğada), gerçek güzellik yoktur" sonucu çıkar. 'Doğada gerçek güzellik yoktur'dan da "sanat kendi kaynağı olarak, insanın nesnel gerçeklik içindeki güzelliğin eksikliğini tamamlama istencine sahiptir" ve "sanatla yaratılan güzellik, nesnel gerçeklikteki güzellikten yücedir" gibi sonuçlara varılır. Bütün bu düşüncelerin [Hegelci estetiğin özünü oluşturması ve onun içinde şekillenmesi] bir rastlantı sonucu olmayıp, temel güzellik anlayışının sıkı mantıksal gelişiminden ötürüdür.

Bunun aksine, “güzellik yaşamdır” tanımından, gerçek ve en yüce güzellik, sanatla yaratılan değil, tam da insanın gerçek dünyada karşılaştığı güzelliktir anlamı çıkar. Gerçeklik bağlamında açıklanan böyle bir güzellik anlayışında, sanatın tamamen başka bir kaynaktan doğmuş olması gerekir, bunun ardından da sanatın yaşamsal önemi tamamen başka bir dünyada ortaya çıkar.

Şu halde, güzelliğin özüne ilişkin yeni anlayışın, gerçek dünyanın hayali dünyayla ilişkisi konusunda daha önce bilimde egemen olan görüşlerden bütünüyle farklı genel görüşlerin bir sonucu olarak, estetik bir sisteme, hem de onu son zamanlarda egemen olan sistemlerden önemli ölçüde farklı kılan bir sisteme kavuştuğunu ve kendi başına alındığında da, güzelliğin özü konusunda geçmişteki anlayışlardan önemli ölçüde farklı olduğunu söylemek gerekir. Ama bununla birlikte, bu yeni anlayış, o sistemlerin gelecekteki zorunlu gelişimi olarak kendini gösteriyor. Egemen estetik sistemle öne sürülen estetik sistem arasındaki önemli farkı sürekli göreceğiz. Bu iki sistem arasındaki sıkı yakınlık noktasını belirtmek için, yeni anlayışın görünüşte eski estetik sistem içinde ortaya konan en önemli estetik olguları açıklamasından söz edeceğiz. Örneğin, güzellik alanında neden soyut düşüncelerin değil de, sadece ayrı ayrı varlıkların olduğu, “güzellik yaşamdır” tanımından anlaşılır: Biz yaşamı sadece gerçek, canlı varlıklarda görürüz; onun soyut, genel düşüncelerin yaşam alanında yeri yoktur.

Daha önceki güzellik anlayışı ile bizim ortaya koyduğumuz anlayış arasındaki önemli farka gelince, bu fark, bizim söylediğimiz gibi, her adımda kendini gösteriyor. Bunun birinci kanıtı, bizce, egemen estetik sistemde güzelliğin birbirine bağlı iki biçimi olarak görülen ve güzelliğin iki etmeni, yani idea ile görünüş arasındaki farklı ilişkiden doğduğu kabul edilen yücelik ve komikliğin güzellikle ilişkisi hakkındaki görüşlerdedir. [Hegel sisteminde] idea ile görünüşün tam birliği, asıl güzellik olarak adlandırılır; ama idea ile görünüş arasında her zaman bir denge bulunmaz: Bazen idea görünüşe baskın olur ve bize kendi genelliği, sonsuzluğu içinde görünerek, bizi mutlak ideanın, sonsuzluğun alanına götürür –buna yücelik (das Erhabene) deniyor; bazen de görünüş ideayı bastırır, onu bozar –buna da komiklik (das komische) deniyor.

En önemli anlayışı eleştirdikten sonra, ondan doğan görüşü eleştirmek, yücelik ile komikliğin özünü ve bunların güzellikle ilişkilerini de ele almak zorundayız.

Egemen estetik sistem güzelliğin iki tanımını verdiği gibi, yüceliğin de iki tanımını veriyor bize: “Yücelik, ideanın görünüşe üstünlüğüdür” ve “yücelik, mutlak olanın ortaya çıkmasıdır.” Aslında, güzelliğin egemen sistem tarafından verilen iki tanımını bizim çok farklı bulmamız gibi, bu iki tanım da bütünüyle farklı tanımlardır. Gerçekten de, ideanın görünüşe üstünlüğü, esasen yücelik düşüncesi değil, “bulanıklık, belirsizlik” düşüncesidir, “çirkinlik” (das Hässliche) düşüncesidir [bu düşünce, son dönem estetikçilerden biri olan Fischer’in yücelik üstüne tezinde ve komiklik üstüne tezinin önsözünde nasıl da güzel geliştiriliyor]. Buna karşın, “yücelik, bizde bir sonsuzluk ideası doğurur (veya [Hegelci okulun terimleriyle söyleyecek olursak] kendini gösterir)” formülü, yüceliğin asıl tanımı olarak kalacaktır. Bu nedenle bu tanımların her birinin özellikle incelenmesi gerekiyor.

“Yücelik, ideanın görünüşe üstünlüğüdür” ifadesinin yücelik tanımına yaklaşmadığını göstermek çok kolaydır; bunu kabul eden Fischer’in kendisi, ideanın görünüşe üstünlüğünden (aynı düşünceyi alışıldık bir dille ifade edersek: maddede ortaya çıkan gücün, onun kısıtladığı her şeye egemen olmasından veya organik doğadaki bir gücün, onun kendisinin ortaya çıkardığı organizmanın yasalarına egemen olmasından) çirkinlik veya belirsizliğin (eğer kelime oyununa düşmekten korkmasaydım, çirkinliği çirkinlikle karşılaştırarak, “çirkinlik” derdim) doğduğunu açıklayarak bu gösterme işini yaptı. Bu iki düşünce de yücelik düşüncesinden büsbütün farklıdır. Gerçi çirkinlik, korkunçken yüceltilmiş oluyor ve sisli belirsizlik korkunç veya çok büyük olan tarafından yaratılan yüceliğin etkisini artırıyor. Ama çirkin olan, eğer korkunç değilse, sadece iğrenç veya güzellikten uzaktır; bulanık, belirsiz olan şey, eğer çok büyük veya korkunç değilse, herhangi bir estetik edimde bulunmaz. Çirkinlik veya sisli belirsizlik olarak nitelendirilen yüceliğin bütün türleri değildir, çirkinlik veya belirsizlik de her zaman bir yücelik niteliğine sahip değildir. Bu görüşlerin yücelik görüşünden farklı olduğu görülüyor. Bir şey kendi gücünün fazlalığından yıkılırken, “ideanın görünüşe üstünlüğü” tanımının sert bir ifadeyle söylenmesi, ahlak dünyasındaki olayların ve maddi dünyadaki olguların türüyle ilintilidir. Bu olguların sıklıkla son derece yüce bir niteliğe sahip oldukları yadsınamaz. Ama kendi gücüyle kendi yıkımına bakmadan, ancak kendi kabını parçalayan güç yücelik niteliği taşır veya o gücün yıktığı şey bize yüce görünür. Yücelik konusunda başka söylenecek şey de yok. Niagara Şelalesi, onu yaratan kaya kütlesini yıktıktan sonra,

kendi gücünün baskısıyla kendi kendini yok etmiş oluyor; Makedonya kralı Aleksandr, kendi enerjisinin fazlalığından ötürü yok olduktan, Roma, kendi ağırlığının altında kalarak yıkıldıktan sonradır ki bu olaylar yüce olaylar olmuştur. Ama Niagara Şelalesi, Roma İmparatorluğu, Makedonya kralı Aleksandr'ın kişiliği, bugün bu yüzden kendiliğinden yücelik alanına aittir. Yaşam nasılsa ölüm de öyledir, hareketlilik nasılsa yıkım da öyledir. Burada yüceliğin gizi "ideanın olaya üstünlüğünde" değil, olayın kendi niteliğindedir; bir olay kendi yüceliğini ve o yüceliğin yıkımını, ancak yıkıcı olan büyüklüğünden ötürü kendinde taşır. İçsel gücün, kendisinin geçici olarak ortaya çıkışı karşısındaki üstünlüğünden ötürü kendiliğinden ortadan kalkması, henüz yüceliğin ölçütü değildir. "İdeanın görünüşe üstünlüğü" tanımının, bir yaprak oğulcuğunun gelişerek, onun doğurduğu tomurcuk zarını çatlatması olgusu çerçevesinde yapıldığı çok açık; ama bu olgu kesinlikle yücelik olguları kategorisi kapsamında değildir. Yüceliğin olumsuz denen biçimi olumlu biçiminden, bir şeyin kendisinde gelişen güçlerin fazlalığından ötürü yıkımıyla, "ideanın görünüşe üstünlüğü"yle, ayrılır. Olumsuz yüceliğin olumlu yücelikten üstte olduğu doğrudur. Bu nedenle kabul etmek gerekir ki yüceliğin etkisi "ideanın görünüşe üstünlüğü" olarak artmaktadır, pek çok başka nedenle artabilmesi, yüce bir olgunun ayrı olması gibi (örneğin, açık çöldeki bir piramit diğer büyük yapılar arasında çok daha görkemli görünürken, onun bu görkemli görüntüsü yüksek tepeler arasında ortadan kalkar). Ama etkiyi güçlendiren neden henüz etkinin kaynağı değildir, üstelik ideanın görünüşe, gücün olguya üstünlüğü çok sık olumlu yücelik şeklinde olmaz. Her estetik akımın içinde bunun çok sayıda örneği araştırılıp bulunabilir.

[Hegelci dille] "yücelik, sonsuzluk ideasının ortaya çıkmasıdır" denen ya da bu felsefi formülün basit bir dille "yücelik, bizde sonsuzluk ideasını uyandıran şeydir" şeklinde ifade edildiği diğer bir yücelik tanımına geçelim. Yücelik tezine bugünün estetikçilerinde görülen yüzeysel bakış, bizi, bu yücelik tanımının konuya ilişkin [Hegelci] görüşlerin özünde yattığına inandırıyor. Üstelik, yücelik olgularıyla insanda bir sonsuzluk sezgisi uyandırıldığı düşüncesi, klasik bilime uzak insanların da anlayışına egemendir; en ilgisiz bir gerekçe söz konusu olurken bile, bu düşüncenin ifade edilmediği bir yapıtı bulabilme olasılığı çok düşüktür. Görkemli bir manzaranın neredeyse her betiminde, herhangi korkunç bir olay hakkındaki her hikâyede, benzer şekilde konudan uzaklaşma veya onu kullanma tutumu görülür. Bu nedenle, ideanın görünüşe üstünlüğü anlayışını içinde taşıyan

bundan önceki görüşten ziyade, mutlak ideanın görkemli bir şekilde ortaya çıktığı düşüncesine ve birkaç sözcükle yeterince sınırlandırılmış olan eleştiriye daha fazla dikkat çekmek gerekiyor.

Ne yazık ki, “mutlak” ideanın veya sonsuzluk ideasının çözümlemesini yapmanın ve mutlaklığın metafizik anlayışlardaki gerçek anlamını göstermenin yeri burası değil; sadece bu anlamı yakaladığımızda, sonsuzluğun yüceliği altındaki anlayışın bütün temelsizliğini bize gösterecektir. Ama metafizik tartışmalarına girmeden de, olgulara bakarak, sonsuzluk ideasının her zaman o kadar da anlaşılır olmadığını veya daha iyi bir ifadeyle, neredeyse hiçbir zaman yücelik ideasına bağlı olmadığını görebiliriz. Bir yüceliği seyrettiğimiz zaman içimizde nasıl bir şeyin doğduğunu doğru ve tarafsız olarak gözlemleyerek, şuna inanırız: 1) Nesnenin kendisi bize yüceltilmiş gibi görünür, yoksa bu nesnenin herhangi bir şekilde doğurduğu düşünceler değil; örneğin, kendi başına ele alındıklarında Kazbek ulu bir dağdır, bir deniz çok büyüktür, Sezar veya Cato’nun kişiliği görkemlidir. Kuşkusuz, yüce bir varlığı seyrederken, onun üzerimizde yarattığı etkiyi güçlendiren değişik türde düşünceler uyanabilir kafamızda; ama bu düşüncelerin doğup doğmaması, yüceliğini koruyan varlıktan bağımsız olarak, rastlantı sonucu gerçekleşir: Duyumsamayı güçlendiren düşünceler veya anılar, her türlü duyumsama sırasında doğar, ama bu düşünceler veya anılar ilk duyumsamanın nedeni değil, sonucudur. Eğer Muzio Scaevola’nın kahramanlığı üzerinde düşünseydim, şu düşünceye varırdım: “Evet, yurtseverliğin sınırsız gücü”; bu düşünce, Muzio Scaevola’nın, söz konusu düşünceden bağımsız olarak sergilediği *kendi davranışıyla* benim üzerimde yarattığı etkinin bir sonucudur sadece, yoksa bu etkinin nedeni bu düşünce değildir. Çok güzel bir yüzün betimlendiği bir portreye bakarak düşünürken, bende doğabilecek olan “yeryüzünde insandan daha güzel hiçbir şey yoktur” şeklindeki aynı düşünce, benim güzellik olarak hayran kaldığım portreye hayranlığımın nedeni değil, bu düşünceden önce ve bu düşünceden bağımsız olarak bana güzel görünen bir yüzün yarattığı sonuçtur. Bu nedenle, bir yüceliğin seyrinin her zaman sonsuzluk ideasına varacağını kabul edecek olsak bile, bu düşüncenin doğurmadığı, aksine o düşünceyi doğuran yüceliğin bizi sonsuzluk ideasına değil de başka bir şeye yönelten kendi etkisinin nedenine sahip olması gerekir. Ama yüce bir şey hakkındaki düşüncemizi gözden geçirirken, biz şunu ortaya koyuyoruz: 2) Bir varlık, kesinlikle sınırsız olmadığı hep göz önündeyken ve sonsuzluk ideasıyla kesin bir

biçimde çelişirken, bize çok sık olarak yüceymiş gibi görünür. Örneğin, Mont Blanc veya Kazbek yüce, görkemli doğal oluşumlardır; ama hiçbirimiz bu varlıklarda sınırsız veya muazzam bir ululuk görmenin gözlerimize aykırı geldiğini düşünmeyiz. Kıyıları görünmediği zaman bir deniz sonsuzmuş gibi görünür, ama bütün estetikçiler kıyıları görünen bir denizin, kıyılarının görünmediği zamankinden çok daha büyükmüş gibi göründüğünü kabul ederler (bütünüyle haklılar da). İşte, yücelik ideasının sonsuzluk ideası tarafından yaratılmadığını değil sadece, onunla (çok sık) çelişebildiğini, sonsuzluk koşulunun yüceliğin yaratacağı etkiye olumlu bir katkı sağlayamayacağını da gösteren bir olgu. Yücelik duygusu üzerinde yarattıkları etkinin büyüklüğü ölçüsünde, bir dizi olguyu yeniden gözden geçirerek devam edelim. Fırtına en büyük doğa olaylarından biridir, ama fırtına ile sonsuzluk arasında ne tür bir bağıntı olduğunu görmek için, coşku dolu bir hayal gücüne sahip olmak gerekir. Fırtına sırasında, yalnızca fırtınanın kendisini düşünerek bir hayranlık duyarız. “Ama fırtına sırasında, insan, doğa güçleri karşısında bir hiç olduğu duygusunu yaşar; doğa güçleri, onun sahip olduğu güçlerin kat kat üstündeymiş gibi gelir ona.” Fırtınanın gücünün, bize, sahip olduğumuz güçlerin çok üstündeymiş gibi göründüğü doğrudur, ama bir olay insan için karşı konulamaz ise, bundan, o olayın bize ölçüye gelmez, sınırsız bir güç olarak görünmesi gerekmez. Aksine, insan fırtınaya bakarak, onun yeryüzünde güçlü olmadığını, önüne çıkan ilk küçük tepenin bir kasırga ya da yıldırımın bütün yıkıcılığını sarsılmaz bir şekilde savuşturduğunu çok iyi anımsar. Doğru, yıldırım çarpması insanı öldürebilir; ama ne çıkar bundan? Fırtınanın bana çok şiddetli görünmesi nedeni bu düşünce değildir. Bir yel değirmeninin kanatlarının nasıl döndüğüne bakarken, yine çok iyi biliyorum ki, dokunmam halinde dönen kanatlar beni bir yonga gibi paramparça edecektir. Ben “sahip olduğum güçlerin, bir yel değirmeni kanadı karşısında bir hiç olduğunun bilincindeyim, ama buna karşın bir kimsenin dönen yel değirmenine ilişkin görüşünün bir yücelik duygusu yaratacağını da sanmam. “Ama burada kendim için bir korku uyanıyor değil bende; ben yel değirmeni kanadının bana ilişmeyeceğini bilirim; bir fırtınanın yaratacağı türden bir korku yok içimde.” Doğru, ancak bununla ifade edilen şey, hiç de daha önce söylenen şey değildir. Bu sözlerle ifade edilen şudur: “Yücelik korkudur, dehşettir.” Gerçekten estetikçilerde bulduğumuz bu “doğa güçlerinin yüceliği” tanımına bir bakalım: Korkunç bir şey çok sık olarak yüce olmaktadır, bu doğru; ancak korkunç olan her zaman yüce olmaz: çıngıraklı yılan, akrep,

tarantula gibi canlılar aslandan daha korkunçtur, ama bunlar yücelikleriyle değil, iğrençlikleriyle korkunç canlılardır. Korku duygusu yücelik hissini güçlendirebilir, ama korku ve yücelik tamamen farklı iki kavramdır. Bir dizi büyük olaya bakarak devam ediyoruz. Doğada doğrudan sonsuzluğu gösteren hiçbir şey görmüş değiliz. Buradan çıkan sonucun aksine, "gerçek yüceliğin doğada değil, insanın kendisinde olduğu" görülebilir. Bununla birlikte doğada da birçok gerçek yücelik olduğunu kabul ediyoruz. O halde "sınırsız" bir sevginin kendisi veya "her şeyi kırıp yıkan" bir öfkenin şiddeti neden bize "yüce" görünür? Bu eğilimlerin "karşı konulamaz" gücü, "sonsuzluk ideasını kendi karşı konulamazlığıyla yaratıyor" olmasın? Öyleyse, çok daha karşı konulamaz olan gereksinim uykudur: En tutkulu bir âşığın dört gün uykusuz kalabilmesi olanaksızdır. Yeme içme gereksinimi de "sevme" gereksiniminden çok daha karşı konulamazdır; bu, gerçek sınırsız bir gereksinimdir, çünkü bu gereksinimin gücünü kabul etmeyen insan yoktur. Buna karşın, pek çok insan sevgi hakkında bir görüşe bile sahip değildir. Beslenme gereksinimi için, aşkın "her şeye kadir" gücünden çok daha büyük ve çok daha zahmetli bir çaba gösterilir. Öyleyse neden beslenme düşüncesi yüce değil de, sevgi ideası yücedir? Karşı konulamaz olan o kadar da yüce değildir; sınırsızlık ve sonsuzluğun ululuk ideasıyla hiç de bir ilişkisi yoktur.

Bu saptamadan sonra, "yücelik, ideanın görünüşe üstünlüğüdür" veya "yüceliğin özü sonsuzluk ideasının uyandırılmasıdır" düşüncesini paylaşmanın mümkün olacağını sanmıyorum. Öyleyse bu düşüncenin temeli nedir? Çok basit bir yücelik tanımı, yüceliğin alanına ait bütün olayları bütünüyle kapsar ve yeterince açıklar gibi görünüyor.

"Yüce varlık, bizim karşılaştırdığımız her şeyden çok daha büyük olandır." "Yüce varlık, karşılaştırdığımız varlıkları kendi ölçüleriyle çok çok aşan varlıktır; yüce olay da, karşılaştırmada bulunduğumuz diğer olaylardan çok daha güçlü olan olaydır. Mont Blanc ve Kazbek yüce dağlardır, çünkü bizim görmeye alıştığımız sıradan dağlardan ve tepelerden çok daha yüksek dağlardır; "görkemli" bir ormanın ağaçları bizim elma veya akasya ağaçlarından yirmi kat daha uzun, ormanın kendisi bahçe ve korularımızdan binlerce kat daha geniştir. Volga nehri, Tvertsa ve Klyazma nehirlerinden çok daha geniştir; bir denizin yüzeyi, gezginlerin defalarca karşılaştıkları gölcük veya küçük göllerin yüzeyinden çok daha geniştir; bir denizin dalgaları bu göllerin dalgalarından çok daha yüksektir, o nedenle hiç kimse için bir tehlike yaratmasa da, denizdeki fırtına büyük bir olaydır.

Fırtına sırasında esen azgın rüzgâr, normal zamanlardaki rüzgârdan yüz kat daha güçlüdür, sesi ve uğultusu normal zamanlardaki sert bir rüzgârın çıkardığı gürültüden, seslerden çok daha güçlüdür. Fırtına sırasında hava normal zamanlardakinden çok daha karanlıktır, bu karanlık zifiri bir karanlığa dönüşebilir; şimşek bütün ışıklardan daha göz alıcıdır; bütün bunlar fırtınayı yüce bir olay haline getirmektedir. Aşk, bizim gündelik küçük hesaplarımızdan ve isteklerimizden çok daha güçlüdür; öfke, kıskançlık, genel olarak her türlü ihtiras da bu gündelik sorunlarımızdan çok çok güçlüdür, çünkü ihtiras yüce bir olgudur. Julius Caesar, Othello, Desdemona, Ofelya, yüce kişiliklerdir, çünkü Julius Caesar bir başkomutan ve devlet adamı olarak, yücelik bakımından kendi zamanının bütün başkomutan ve devlet adamlarının çok ilerisindedir. Othello pek çok insandan çok daha büyük bir tutkuyla sevmekte ve kıskançlık duymaktadır; Desdemona ve Ofelya, her kadında asla bulunamayacak büyük bir sadakatle sever ve acı çekerler. İşte yüceliğin ayırt edici çizgisi: "çok daha büyük, çok daha güçlü."

Eklemek gerekir ki, "yücelik" (das Erhabene) terimi yerine "büyüklük" (das Grosse) terimini kullanmak, çok daha anlaşılır, daha karakteristik ve çok daha iyi olurdu. Julius Caesar, Mary "yüce" değil, "büyük" karakterlerdir. Ahlaki yücelik, genel olarak büyüklüğün sadece özel bir biçimidir.

Estetikteki eğilimleri daha iyi gözden geçirdikten sonra, estetiğin en önemli türlerinin bu kısa incelememizde bizim kabul ettiğimiz yücelik veya büyüklük kavramı altına sokulduğuna inanmak daha kolay olacaktır. Geriye, yüceliğin özüne ilişkin bizim kabul ettiğimiz görüşün, bugün estetiğin bilinen akımlarında ifade edilen benzer anlayışlarla ne kadar ilgisi olduğunu göstermek kalıyor.

Kant'ta ve ondan sonra gelen estetikçilerde [Hegel'de, Fischer'de] 'çevre üzerindeki üstünlüğün sonucu' denilen "yücelik" konusunda söylenen şudur: "Biz, diyorlar, uzaydaki yüceliği onu çevreleyen nesnelerle kıyaslarız; bunun için, kıyaslama yaparken, yüce bir nesnede o nesnenin onu çevreleyen varlıklardan kaç kat daha büyük olduğunu hesaplama olanağı veren hafif parçaların olması gerekir, örneğin, bir dağ, üzerinde yetişen bir ağaçtan daha büyüktür. Hesaplamanın sonu gelmez, içinde kayboluruz; bittikten sonra yeniden başlaması gerekir, çünkü hesaplayamamışızdır, yeniden hesaplarken de başarısız oluruz. Böylece, sonuç olarak, bize öyle geliyor ki bir dağ ölçülemeyecek kadar büyüktür,

sonsuz derecede büyüktür.” “Bir nesnenin, çevresindeki nesnelerle kıyaslanması için, yüce görünmesi gerekir” düşüncesi, yüceliğin temel göstergesine ilişkin bizim kabul ettiğimiz görüşe çok yakındır. Ama bu düşünce, genel olarak sadece boşluktaki yüceliğe yaklaşıyor, oysa aynı şekilde yüceliğin bütün biçimlerine de uygulanması gerekir. Basitçe söylenen şudur: “Yücelik, ideanın görünüşe üstünlüğünden ibarettir, bu üstünlük de yüceliğin küçük ölçülerde bir nesnenin çevresindeki nesnelerle büyüklük bakımından karşılaştırılmasıyla anlaşılır.” Şöyle demek gerekirmiş gibi geliyor bize: “Büyüklüğün (veya yüceliğin), küçük ve sıradan olan karşısındaki üstünlüğünü ululuk (mekânda veya zamanda yücelik) veya çok büyük bir güç (doğa güçlerinin yüceliği ile insandaki yücelik) oluşturur.” Yücelik tanımlanırken, onun ikinci derece ve özel bir belirtisinden hareketle, büyüklük bakımından bir karşılaştırma ve üstünlük başlıca ve genel bir düşünce düzeyine çıkarılmış olmalıdır.

Demek ki, kabul ettiğimiz yücelik anlayışı, güzelliğin özü konusunda daha önceki görüşe yönelik görüşümüz gibi, tam da yüceliğin bilinen tanımıyla ilgilidir. Her iki durumda da, zamanında özel ve ikinci derece bir gösterge sayılan, bizim ikinci derece olarak bir kenara ittiğimiz ve diğer anlayışların etkisine kapatılmış olan şey, genel ve önemli bir kaynak düzeyine yükseltiliyor.

Bakış açısının değişmesinden ötürü, yücelik de güzelliğe benzer şekilde, bize, göründüğünden daha bağımsız ama yine de insana daha yakın bir olguymuş gibi görünür. Bununla birlikte yüceliğin özüne ilişkin görüşümüz onun gerçekliğini kabul eder, buna karşın genel olarak, yüce bir varlık ya da olgunun hacim veya gücünü sınırsızlık düzeyinde büyüten hayal gücümüzün işe karışmasından dolayı, gerçekten yüce bir varlığın bize sanki sadece yüceymiş *gibi geldiği* sanılır. Gerçekten de, yücelik eğer sonsuzluksa, o zaman duyularımız ve aklımızla erişilebilir bir yücelik dünyada yok demektir.

Ama bizim kabul ettiğimiz güzellik ve yücelik tanımlarına uygun olarak, güzel olan ile yüce olana hayal gücünden bağımsız bir ekleme yapılırken, öte yandan bu tanımlarla genel olarak insana ve insanın güzel ve yüce bulduğu nesne ve olgulara ilişkin düşüncelerine yaklaşımda birinci plana çıkarılan bir ekleme de yapılmaktadır: Güzellik, kendisinde bizi hoşnut eden, *bizim* anladığımız ve istediğimiz gibi bir yaşamı gördüğümüz şeydir; *bizim* kendisiyle kıyasladığımız nesnelerden çok daha yüksek olan şey de büyüktür. Bunun aksine, bilinen [Hegelci] tanımlardan, tuhaf bir

çelişkiye uygun olarak, şu sonuç çıkıyor: Güzellik ve büyüklük insanın nesnelere bakışı olarak gerçekliğe taşınır, insan tarafından yaratılır, ama insanın görüşleriyle, onun nesnelere bakışıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Tanımlarla biri diğerine tabi kılınan bu görüşlerin, bize doğruymuş gibi gelen güzellik, yücelik tanımlarıyla doğrudan ilişkilerinin altüst olduğu da açıkça görülüyor: "Güzellik, idea ile biçim arasındaki dengedir", "yücelik, ideanın görünüşe üstünlüğüdür." Gerçekten, "güzellik yaşamdır", "yücelik, yakın veya benzer olan her şeyden çok daha büyük olandır" tanımlarını kabul ederken, güzellik ile yüceliğin tamamen farklı kavramlar olduğunu, birbirlerine bağımlı olmadığını, sadece genel bir kavrama, estetik kavramlara çok uzak olan "enteresan" kavramına bağlı olduğunu söylemek zorundayız.

Bu nedenle, eğer estetik –güzellik bilimi olarak− iyiden, gerçekten vb. söz etme hakkına sahip değilse, yücelikten de söz etme hakkına sahip değildir. Estetik biliminden eğer sanat anlaşılıyorsa, bu durumda, hiç kuşku yok ki estetik bilimi yücelikten söz etmek zorundadır, çünkü yücelik sanat alanına giren bir kavramdır.

Ama yücelikten söz ederken, genel olarak yüceliğin daha yüksek, daha derinleştirilmiş bir türü kabul edilen trajik olana şimdiye kadar değinmedik. Trajedi konusunda bugün bilimde egemen olan görüşler, sadece estetikte değil, diğer birçok bilim kolunda da (örneğin, tarihte) çok önemli rol oynamakta, hatta yaşama ilişkin gündelik düşüncelerle iç içe geçmektedir. Bu nedenle, eleştirime temel sağlamak için, bu görüşlerin yeterince ayrıntılı açıklanmasını gereksiz görmüyorum. Açıklamalarımda, bugünün Almanyası'nın en iyi estetikçisi sayılan Fischer'i sıkı sıkıya takip edeceğim.

"Özne, doğası gereği etkin varlıktır. Hareket ederken kendi iradesini dış dünyaya taşır ve böylelikle dış dünyada egemen olan zorunluluk yasasıyla çatışmaya girer. Ama dünyanın nesnel ilişkisinin mutlak birliğini bozduğu için de, öznenin hareketinin bireysel sınırlılıkla akla sokulması gerekir. Hakaret bir suçtur (die Schuld) ve bununla öznede, (mutlak -ç.n.) birliğin bağlarıyla bağlı dış dünyanın, öznenin hareketiyle bir bütün halinde altüst olduğu ve öznenin bu bağımsız hareketinin yardımıyla artık onun kendi hareket ve istemini bilmediği sınırsız ve öngörülmemiş birçok sonucun doğmasını gerektirdiği düşüncesi çıkar ortaya; üstelik, sonraki bütün bu olayların kendi hareketiyle zorunlu ilişkisinin bilincinde olmak ve kendisini onlardan sorumlu hissetmek zorundadır. O, yapmak istemediği ama yaptığı şeyin sorumluluğunu, sonuç olarak öznenin acısını, yani birtakım şeylerin

etkisiyle bozulmuş dış dünyadaki şeylerin bozuk gidişatından doğan karşı hareketin dile getirilmesi için taşır. Bu karşı hareketin ve acının gerekliliği, tehlikeli öznenin sonuçlarla birlikte kendinde bir kötülüğü önceden görmesiyle güçlenir, ama kaçınmak istediği aynı araçlar vasıtasıyla da o kötülüğe maruz kalır. Acı, özneyi ve onun işini mahvedecek kadar güçlü olabilir. Ancak öznenin işi görünüşte mahvolur, bütünüyle olmaz: Öznenin ölümü birçok nesnel sonuç doğurur ve bu ölüm yavaş yavaş bütünle kaynaşarak, özneden alınmış kendi bireysel darlığından arınır. Özne ölürken, eğer kendi acısındaki gerçekliğin bilincine varır, işinin mahvolmadığını, arındığını ve ölümü yenmekte olduğunu anlarsa, o zaman tam bir çakışma gerçekleşir, öznenin kendisi de arınmış ve utku kazanmış işi içinde kendini aydınlanmış bir şekilde yaşar. Bu hareketin tümü yazgı ya da "trajedi" olarak adlandırılır. Trajedi değişik şekillerde yaşanır: Birinci şekli, öznenin fiili olarak değil, sadece bir ihtimal suçlu olması durumunda ve onu öldüren güç, içsel güzelliklerinden çok zenginliğinin vb. dış parıltısıyla farklılıklar gösteren başka bir öznedeki kör doğal güç olduğunda yaşanan trajedidir ki, bireysel olanın ölmek zorunda olduğunu, çünkü onun bireysel olduğu örneğini gösterir bize. Öznenin ölümü, burada bir ahlak yasasından değil, ifadesini ve haklılığını herkesin kabul ettiği ölümün genel bir zorunluluk olduğu düşüncesinde bulan bir olgudan hareketle gerçekleşir. Basit bir suçun (die einfache Schuld) trajedisi içinde, suçun gerçek bir suça dönüşme olasılığı vardır. Ama suç zorunlu nesnel çelişkide değil, öznenin hareketiyle bağlantılı çapraşık herhangi bir şeydedir. Bu suç, dünyanın herhangi bir şeydeki ahlaki bütünlüğünü bozar. Suçtan diğer özneler zarar görür, burada bir tarafta suç olduğundan, başlangıçta, bu özneler suçsuz yere acı çekiyorlarmış gibi görünür. Ama bu durumda özneler diğer bir özne için temiz bir nesne olurdu ki, bu da öznelliğin anlamıyla çelişir. Çünkü onlar, kendi güçlü taraflarıyla bağlantılı olan zayıf yönlerini bir kusur olarak ortaya koymak ve bu yolla zayıf yönlerini ortadan kaldırmak zorundalar; asıl öznenin acısı, onun davranışının ters yönü olarak, kendi suçu yüzünden yaralanmış ahlak düzeninin gücünü yitirmesidir. Suç aracı, ya hakarete uğramış özneler ya da suçunun bilincinde olan suçlunun kendisi olabilir. Sonuç olarak, trajedinin en üst biçimi, trajik ahlaki çatışmadır. Genel ahlak yasası, kendi aralarında sık sık çelişebilen özel gerekler yönünde bölünür, insanın bir kimseyi hoşnut ederken, diğerini incitmesi gerektiği gibi. Bir rastlantıdan değil, içsel gereklilikten doğan bu çatışma, bir insanın yüreğinde bir iç çatışma olarak kalabilir. Sofokles'in

Antigonesi'nin yüreğindeki böyle bir çatışmadır. Ama her şey sanatsal olarak ayrı biçimlerde canlandırılır; genel olarak ahlak yasasının iki gerekliliğinin çatışması sanatta iki kişinin çatışması olarak kendini gösterir. Çelişen iki istekten biri daha haklı, onun için de diğerinden daha güçlüdür; bu güçlü istek, karşı isteğin hukuka uygun hakkını çiğneyerek, ona direnen her şeyi başlangıçta alt eder ve böylelikle haksız olur. Şimdi, bir yanda ilkin yenilgiye uğratılmış olan haklılık ve özünde daha çok haklı olan istek var; bu istek, (kendi haklılığı içinde incitilmiş olarak, karşı hareketin başlarında gerçeğin ve haklılığın bütün gücüne kendi adına sahip) karşı isteğin darbeleriyle kendi haksızlığının ağırlığı altında yok oluyor, ama galip gelen isteğin kendisi de, karşısındakini yenmekle, aynı şekilde, bir yıkım veya acıyı kaçınılmaz kılan haksız konuma düşüyor. Trajedinin izlediği bu çizgi, Shakespeare'in "Julius Caesar" oyununda mükemmel bir gelişme gösterir: Roma, monarşik bir yönetim kurma peşindedir; bu isteğin temsilcisi Julius Caesar'dır. Bu istek, Roma'nın eski yerleşik düzenini korumaya çalışan karşı eğilimden güçlü olduğu için de haklı bir istektir; Julius Caesar Pompei'yi yenilgiye uğratır. Ama öteden beri yaşayagelen düzen, varlığını sürdürme hakkına da sahiptir [o düzen Julius Caesar tarafından yıkılır ve onun çiğnediği yasallık, Brutus'un kişiliğinde ona başkaldırır]. Caesar ölür; ama komplocular, öldürdükleri Caesar'ın kendilerinden büyük olduğu bilinciyle acı çekerler, onun temsil ettiği güç de, Triumviraların kişiliğinde yeniden canlanır. Brutus ile Cassius öldürülür; ama Antony ile Octavia, Brutus'un mezarı başında onun için üzüntülerini dile getirirler. Sonuçta, her biri kendi tek yanlılığı içinde hem haklı hem haksız olan ve bu tek yanlılığı onlardan her birinin yıkımıyla yavaş yavaş ortadan kalkan karşıt emellerin çakışması böyle gerçekleşir; çatışma ve yıkımdan birlik ve yeni bir yaşam doğar."

İnsanın trajik yazgısı, genel olarak "insanın yazgıyla çatışması", "yazgının işe karışmasının" bir sonucu olarak ortaya çıktığından, bu açıklamaya bakıldığında trajedi kavramının Alman estetikçide yazgı kavramıyla iç içe geçtiği görülür. Yazgı kavramı, onu bizim bilimsel kavramlarımızla açıklamaya, hatta onlara bağlamaya çalışan Avrupalı yazarların yeni çıkan kitaplarında genel olarak tahrif ediliyor, o nedenle bu kavramı bütün saflığı ve çıplaklığıyla vermek gerekir. Bu sayede, yazgı kavramı, özünde onunla çelişen bilimsel kavramlarla saçma bir şekilde karıştırılmaktan kurtulmuş olacak, mizacımız üzerinde en son yeniden şekillendirilmeler yoluyla kendisinin gizlenen bütün temelsizliğini

gösterecek. Canlı ve sahici yazgı kavramı antik Yunanlılarda (yani, felsefenin ortaya çıkışından önceki Yunanlılarda) vardı ve pek çok Doğu toplumunda hâlâ yaşamaktadır; Heredot'un anlatılarında, Yunan mitlerinde, Hint destanlarında, "Binbir Gece Masalları"nda vb. yazgı kavramı egemendir. Dünya hakkında bilimle ulaşılmış görüşün etkisi altında bu temel düşüncedeki son değişimlere gelince, biz bu değişimleri hesaplamayı gereksiz görüyor ve onları eleştirmeye daha az gereksinim duyuyoruz. Çünkü bunların tümü, zamanımız estetikçilerinin trajedi konusundaki görüşlerine benzer şekilde, uzlaşmaz olanı –yarı yabanıl fantastik düşünceler ile bilimsel görüşleri− uzlaştırmak arzusunun bir sonucu olarak ortaya çıkarken, günümüz estetikçilerinin trajedi konusundaki anlayışı gibi temelsiz olmanın sıkıntısını yaşamaktalar: Tek fark, karşıt ilkeleri, trajedi konusunda son derece derin diyalektik bir düşünceyle oluşturulmuş anlayışa bağlamaktan çok, daha önceki uzlaştırma çabalarına bağlamadaki yapaylığın gözle görülür olmasıdır. Bu nedenle, yazgıya ilişkin tahrif edilmiş bütün bu düşünceleri, ilk ilkenin bugün trajediye yönelik egemen estetik bakışta ustalıkla örtündüğü diyalektik kılıf altından bile nasıl kaba göründüğüne işaret etmeyi yeterli sayarak, onu açıklamayı gerekli görmüyoruz.

Yazgı konusunda gerçek bir görüşe sahip halklar, bakın nasıl anlıyor insan yaşantısının gidişini: Eğer bir felakete karşı herhangi bir önlem almazsam, sağ kalabilirim ve hemen hemen her zaman da sağ kalırım; ama önlem almam durumunda, mutlaka ölürüm, özellikle de kurtuluşu bir şeyde aradığım için ölürüm. Yola çıkmaya karar veriyor ve yolda başıma gelebilecek felaketlere karşı bütün önlemlerimi alıyorum; bu arada, her yerde tıbbi yardım bulmanın olanaklı olmadığını bilerek, yanıma gerekli birkaç flokan ilaç alıyor ve bunları yaylı arabamın yan tarafındaki bir göze koyuyorum. Eski Yunanlıların düşüncelerine göre bundan nasıl bir sonucun çıkması gerekir? Arabam yolda devriliyor, ilaç flokanları yere saçılıyor; ben de yuvarlanarak bir şakağım flokanlardan birinin üstüne gelecek şekilde düşüyorum, flokan şakağımın altında kırılıyor, cam kırıkları şakağıma saplanıyor ve ölüyorum. Eğer bu önlemi almamış olsaydım, başıma da böyle bir felaket gelmeyecekti. Ama ben bir felakete karşı önlem almak istedim ve güvenlik aradığım şey yüzünden kendimi öldürdüm. İnsan yaşamına bu tarz bir bakış bizim düşüncelerimize o kadar az yaklaşıyor ki, bizim için sadece fantastik bir ilgidir; Doğu'nun veya Antik Yunan'ın yazgı ideasına dayanan trajedi, başka bir şekle dönüştürülerek çirkinleştirilmiş bir

masal değeri taşıyacaktır bizim için. Oysa Alman estetikçinin trajedi konusundaki görüşünün bizim tarafımızdan şu ana kadar verilen açıklaması, yazgı kavramını çağdaş bilimin kavramlarıyla birleştirme denemesidir sadece. Yazgı kavramının estetik bir görüş aracılığıyla, aslında trajedi yoluyla bilim alanına bu girişi, bilime uzak yaşam anlayışlarını bilimsel anlayışlarla uzlaştırmaya çalışan akılların büyük gücünü gösteren oldukça derin bir düşünceyle yapıldı. Ama bu derin düşünceli girişim, bu tür isteklerin hiçbir zaman başarıyla sonuçlanmadığını gösteren bir kesin kanıt işlevi görüyor: Bilim, yarı yabanıl insandaki fantastik düşüncelerin doğuşunu sadece açıklayabilir, ama onları gerçekle bağdaştırmaz. Yazgı anlayışı şimdi anlatacağımız şekilde doğdu ve gelişti.

Kültürlülüğün insan üzerindeki etkilerinden biri, onun görüş ufkunu genişleterek, ona, onun yaşam alanına doğrudan yabancı olayları kavrayamayan eğitimsiz aklı için sadece bazıları iyi anlaşılır gibi gelen ve kendisine en yakın olan olaylarla benzerlik göstermeyen olayları gerçek anlamları içinde kavrama olanağı vermesidir. Bilim, doğadaki yaşamın, bitki ve hayvanların yaşamının insan yaşamından büsbütün farklı olduğu bilgisini verir. Yabanıl veya yarı yabanıl insanın tasavvur ettiği yaşam, insan yaşamı olarak onun doğrudan bildiği yaşamdan başkası değildir: O, bir ağacın insan gibi konuştuğunu, hissettiğini, tat aldığını ve acı çektiğini; hayvanların tıpkı insanlar gibi bilinçli hareket ettiğini –ve onların kendi dilleri olduğunu− sanır. Hatta sinsi olanlar konuşmaktan çok, ancak sessizlikle daha fazla kazanacaklarını umdukları için insan diliyle konuşmazlar. O, bir nehrin, bir kayanın yaşamını da aynı şekilde düşünür: Kaya duygu ve düşünce taşıyan taşlaşmış bir yiğittir; nehir ise ırmak perisi, denizkızı, su cinidir. Sicilya depremleri, bu adayı kaplayan devin, organlarındaki ağırlığı atmaya çalıştığı için olmaktadır. Yabanıl insan, bütün doğada insan yaşamına benzer bir yaşam görür, bütün doğa olayları insansı varlıkların bilinçli eylemlerinden doğar. O, rüzgârı, soğuğu, sıcağı (içlerinden kimin en güçlü olduğunu tartışan köylü-rüzgâr, köylü-ayaz ve köylü-güneş hakkındaki masalımızı anımsayalım), hastalığı (kolera, on iki hummalı kız kardeş, iskorbüt hikâyeleri; iskorbüt Spitsbergen sanayicileri arasında görülüyordu) insanileştirdiği gibi, aynı şekilde olayın gücünü de insanileştiriyor. Yabanıl insanın insansı varlığın dayanaktan yoksun davranışına olan etkisini kaydetmek, diğer doğa ve yaşam olaylarını bu şekilde açıklamaktan çok daha kolaydır, çünkü başka güçlerin yarattığı olayın etkisinden çok, asıl bir olayın etkisi geçici istek, keyfi davranış ve

insan kişiliğini benzersiz kılan bütün nitelikler konusunda bir düşünce doğurabilir. Yabanıl ve yarı yabanıl halklar tarafından yazgıya yüklenen bütün bu niteliklerin, bir olaya ilişkin görüşten insansı varlık sorununa doğru nasıl ve ne şekilde geliştiğine bir bakalım: İnsan tarafından tasarlanan iş ne kadar önemliyse, o işin tam düşünüldüğü gibi gerçekleşmesi için de o kadar çok koşul gerekir. Neredeyse hiçbir zaman insanın ümit ettiği gibi bütün koşullarla karşılaşılmaz, bu yüzden önemli bir iş neredeyse hiçbir zaman *tam* insanın istediği gibi olmaz. Planımızı bozan rastlantı, bizim dediğimiz gibi, yabanıl insana bir insansı varlık, *yazgı* işiymiş gibi gelir. Çağdaş yarı yabanıl insanların, birçok Doğu halkının ve eski Yunanlıların yazgıya yüklediği bütün nitelikler, rastlantı veya yazgıda belirtilen bu temel özellikte kendiliğinden görülür. En önemli işlerin yazgının oyuncağı olduğu açıktır (onun için, bizim dediğimiz gibi, bir iş ne kadar önemliyse o kadar çok koşula bağlıdır, öyleyse rastlantılar için de o kadar geniş bir alana sahiptir). Devam edelim: Rastlantı bizim hesabımızı bozar –demek oluyor ki, yazgı hesabımızı bozmayı seviyor, insanla ve onun hesaplarıyla alay etmeyi seviyor; rastlantının bir işin nasıl olacağını öngörmesi, neden başka türlü değil de böyle olduğunu söylemesi olanaksızdır–demek ki, yazgı kaprislidir, maymun iştahlıdır. Rastlantı, insan için çoğunlukla mahvedicidir –o halde, yazgı insana zarar vermeyi seviyor, dolayısıyla zararlıdır. Ve gerçekten de Yunanlılarda yazgı insana düşmandır; kötü ve güçlü bir insan, özellikle en iyi, en akıllı, en mutlu insanlara zarar vermekten haz duyar – yazgı da çoğu zaman onları mahvetmeyi sever. Kötücül, kaprisli ve çok güçlü kişi, kimi mahvetmek istediğini önceden söyleyerek, sahip olduğu kudreti göstermeyi sever: "Sana gününü göstermek istiyorum; benimle savaşmayı dene bakalım!" –yazgı da, onun karşısındaki acizliğimizi bize kanıtlayarak, ona karşı başarısız savaş girişimlerimizle, ondan sakınmamızla alay ederek, kötücül bir sevinç tatmak için kararını böyle önceden bildirir. Bu tür düşünceler tuhaf gibi geliyor bugün bize. Ama bu düşüncelerin trajedinin estetik teorisine nasıl yansıdığına bakalım.

Trajedinin estetik teorisi der ki: "İnsanın özgür eylemi doğanın doğal seyrini bozuyor; doğa ve yasaları kendi haklarına saygısızlık edene başkaldırıyor. Hareket, eğer doğa ve doğa yasalarında ciddi bir karşı hareket doğuracak düzeyde güçlüyse, bunun sonucu eylemdeki kişinin çekeceği acı ve uğrayacağı yıkım olmaktadır: Bu nedenle yüce olan her şey trajik yazgının hükmü altındadır." Doğa, bu noktada, kendi dokunulmazlığı konusunda son derece alıngan, oldukça hassas canlı bir varlık olarak

gösterir kendini. Acaba doğa gerçekten incinir mi, gerçekten öç alır mı? Hayır, doğa devinimini kendi yasalarına göre durmaksızın sürdürür; o, insanı ve insanın sorunlarını, onun mutluluğunu ve yıkımını bilmez. Onun yasaları insan ve insanın sorunları için yıkıcı bir etkiye sahip olabilir ve sık sık da oluyor. Ama zaten her türlü insan eylemi bu doğa yasalarına dayanmaktadır. Doğa, insana karşı duygusuzdur, ona ne düşmandır ne de dost: O, insanın eylemleri için bazen uygun, bazen uygun olmayan bir alandır. Şuna kuşku yok ki, insanın her türlü önemli sorunu doğa veya diğer insanlarla zorlu bir mücadeleyi gerektirir. Ama bu niçin böyledir? Bir sorun kendi başına ne denli önemli olursa olsun, eğer zorlu bir mücadeleyle gerçekleşmemişse, bizim onu önemli saymamaya alışkın olmamızdan ötürü böyledir sadece. Örneğin, soluk almak insan yaşamının en önemli fonksiyonudur, ama biz onu dikkate bile almayız, çünkü genel olarak hiçbir engelle karşılaşmaz. Beslenme, ekmek ağacından aldığı meyvelerle emek harcamadan beslenen bir yabanıl için de, ekmeğini ancak ağır bir tarımsal çalışmayla elde eden Avrupalı için de aynı öneme sahiptir. Ama ekmek ağacının meyvelerinin toplanması işi “önemli değil”, çünkü kolay bir iştir; toprağın işlenmesi “önemlidir”, çünkü ağır bir iştir. Demek ki, taşıdığı yaşamsal değer bakımından önemli işlerin tümü mücadele gerektirmiyor; ama biz, özünde önemli olan işlerden sadece zahmetli olanları önemli saymaya alışmışız. Hiç değer verilmeyen pek çok değerli şey var, çünkü emek harcanmadan elde edilebiliyorlar, su ve güneş ışığı gibi. Ve sadece kolay yapıldıkları için hiçbir değer verilmeyen pek çok önemli şey var. Ama bilinen o süslü ifadeye hak verelim; varsın sadece ağır bir mücadele gerektiren işler önemli olsun. Acaba bu mücadele her zaman trajik midir? Kesinlikle hayır, oluşuna göre bazen trajik, bazen değildir. Bir denizci denizle, fırtınalarla, su altı kayalıklarıyla mücadele eder; onun çalışma alanı zorluklarla doludur. Ama bu alanın trajik olması gerekir mi? Fırtınanın kayalıklara çarparak parçalayacağı bir gemiye karşılık, limana sağ selim varan yüzlerce gemi düşer. Mücadele varsın her zaman zorunlu olsun, ama bu mücadele her zaman bir felaketle sonuçlanmaz. Fakat iyi geçen bir mücadele, ne kadar zorlu olursa olsun acı değil, haz verir, trajik değil, sadece dramatiktir. Ve şayet bütün gerekli önlemler alınmışsa, sorunun hemen her zaman mutlu bir sonla noktalanacağı doğru değil midir? Peki, doğada trajik olanın zorunluluğu nerededir? Doğayla mücadeledeki trajedi, rastlantısaldır. Teori, onda “evrenin yasası”nı gördüğü bu bir tek şeyle (rastlantısallıkla -ç.n.) yıkılıyor. “Ya toplum? Ya diğer insanlar? Her büyük

insan, topluma ya da diğer insanlara karşı giriştiği zorlu mücadelede direnç göstermek zorunda değil mi?” Bir kez daha söylemek gerekir ki, tarihteki büyük olaylar her zaman çetin savaşlarla olmaz, ama biz kötüye kullanılan bir dille, sadece büyük çatışmalarla yaşanan olayları büyük olaylar saymaya alışmışız. Franklarda vaftiz büyük bir olaydı, ama nerede vaftiz sırasındaki çetin savaş? Rusların vaftiz edimleri sırasında da çetin bir savaş söz konusu değildi. Büyük insanların yazgısı trajik midir? Bazen trajik, bazen değil, küçük insanların yazgısı gibi; burada hiçbir zorunluluk yoktur. Büyük insanların yazgısının, sıradan insanların yazgısından genelde daha kolay olduğunu da eklemek gerek. Bununla birlikte, mükemmel insanlara sempati veya sıradan insanlara antipati duyulması kendilerine özgü yazgılarından ötürü değil, sadece birincilerin daha büyük güç sahibi, daha akıllı, daha enerjik olmalarından, diğer insanların onlara daha çok saygı, sempati beslemelerinden, onlara anında desteğe hazır olmalarından dolayıdır. İnsanlarda eğer başkasının büyüklüğüne imrenme eğilimi varsa, bu durumda onlarda büyüklüğe daha çok saygı gösterme eğilimi var demektir. Toplum, eğer kendisi için zararlı sayacağı olağandışı, rastlantısal nedenler yoksa büyük bir insana saygı gösterecektir. Büyük insanların yazgılarının trajik olup olmaması koşullara bağlıdır. Tarihte de yazgısı trajik olan büyük insanlara daha az rastlanır; bu tür insanların yaşamlarında trajediden çok dram vardır. Krezüs’ün, Pompei’nin, Julius Caesar’ın yazgıları trajikti, ama Numa Pompilius, Mariya, Sulla, Augustus yaşamlarını mutlu bir şekilde noktaladılar. Büyük Karl, Büyük Petro, Friedrich II’nin yazgısında, Luther’in, Volter’in [Hegel’in kendisinin?] yaşamında trajik kesitler bulunabilir. Bu insanların yaşamları mücadelelerle doludur; ama genel bir ifadeyle, kabul etmek gerekir ki onların bir taraflarında başarı ve mutluluk vardı. Cervantes sefalet içinde öldüyse, yaşamda mutlu bir sonu en az Cervantes kadar isteyebilmiş ve kendi önemsizlikleri yüzünden trajedi yasasına hiç tabi olamamış binlerce ‘önemsiz’ insan “sefalet içinde” ölmüyor mu? Yaşamdaki rastlantı, önemli ve önemsiz insanları fark gözetmeden yenilgiye uğratır, fark gözetmeden şu veya bu kişilere elverişli koşullar yaratır. Ama biz alıntımıza devam edelim ve trajediye ilişkin genel anlayıştan “basit suç” trajedisine geçelim.

“Büyük insanın karakterinde, diyor egemen estetik teori, her zaman zayıf bir yön vardır; mükemmel bir insanın eyleminde her zaman yanlış veya cinayet sayılabilecek bir şey vardır. Bu zayıflık, bu suç, bu cinayet onu mahvediyor. Oysa bu öğelerin onun karakterinin derinliklerinde yatıyor

olması gerekir, büyük insanın büyüklüğünün kaynağı neyse, ölümü de aynı şeyden olmaktadır.” Bu, gerçekten, hiçbir kuşkuya yer bırakmadan her zaman olan bir şeydir: Ardı arkası kesilmeyen savaşlar Napolyon’u yüceltti, ama onu mahveden de aynı savaşlardı; Louis XIV için de hemen hemen aynı şey oldu. Ancak her zaman böyle olmuyor. Büyük insanlar çoğunlukla kendilerinin herhangi bir suçları olmadan ölüyorlar. Henry IV böyle öldürüldü, Sulla da onunla birlikte öldürüldü. Bu bir ölçüde masum denebilecek ölümü, yazarların kendi düşüncelerine bağlı olmalarına karşın, trajedilerde buluruz: Desdemona, kendi ölümüne gerçekten kendi mi sebep olmuştu? Lago’nun sadece alçakça hilelerinin onu öldürdüğünü herkes görüyor. Acaba Romeo ile Juliet’in ölümünün sebebi kendileri miydi? Kuşkusuz, eğer istersek her öldürülen kişide mutlaka bir suçluyu görürüz, o zaman da herkesi suçlayabiliriz: Desdemona, saf bir yüreği olduğundan ve iftiraları önceden göremediğinden dolayı suçludur; Romeo ile Juliet, birbirlerini sevdikleri için suçludur. Her ölen kişide bir suçlu görme düşüncesi, katı, acımasız bir düşüncedir. Bu düşüncenin Yunan yazgı ideası ve onun farklı biçimleriyle ilişkisi olduğu çok açık. Burada bu ilişkinin bir yönüne dikkat çekilebilir: Yunan yazgı anlayışlarına göre, bir insanın ölümünden her zaman o insanın kendisi suçludur; ölen kişi eğer başka türlü davranmış olsa, başına ölüm olayı gelmeyecekmiş.

Estetik, trajedinin diğer bir türünü −ahlaki çatışmadaki trajediyi− aynı düşünceden çıkarır, ama başka türlü alarak: İmgesel gerçek, basit suçun trajedisi içinde trajik yazgının temeli sayılır ki her tür felaket, özellikle de felaketlerin en büyüğü olan ölüm, işlenen suçun bir sonucudur. Ahlaki çatışmanın trajedisinde, suçlunun işlediği suçtan ötürü her zaman ya ölümle ya da çekeceği vicdan azabıyla cezalandırılmayı zorunlu kıldığı düşüncesine [dayanıyor Hegelci okulun estetikçileri]. Ve bu düşünce, açık biçimde, kaynağını bir suçluyu kırbaçlayan azgın karılar hakkındaki söylenceden almaktadır. Kendiliğinden anlaşılacağı gibi, bu düşüncede kastedilen suçlar, her zaman devletin yasalarınca cezalandırılan cezai kovuşturmalar olmayıp, genel olarak ancak ya rastlantıların bir araya gelmesiyle ya toplumsal yargılarla ya da suçlunun kendisinin vicdan azabı çekmesiyle cezalandırılabilecek ahlaki suçlardır.

Rastlantıların bir araya gelmesiyle cezalandırmaya gelince, biz öteden beri “sonunda erdemin her zaman galip geldiği ve ahlak bozukluğunun cezalandırıldığı” eski romanlarla alay ediyoruz. Bununla birlikte, doğrusu, zamanımızda da benzer romanların yazılmakta olduğunu unutamazdık

(Dickens'ın romanlarının büyük bir kısmını örnek gösterebiliriz). Ama biz, ne olursa olsun, dünyanın mahkeme yeri değil, bir yaşam alanı olduğunu kavramaya başlıyoruz. Ama yine de romancılar ve estetikçiler, kusurların ve suçların mutlaka dünyada cezalandırılmasını istemekteler. Ve işte sonunda suçların ve kusurların daima bir toplumsal düşünce ve vicdan azabıyla cezalandırılmasını savunan teori ortaya çıkıyor. Ancak her zaman da böyle oluyor değil. Toplumsal düşünceye değinecek olursak, o, ahlaki suçların çoğuna yakındır. Eğer toplumun sesi vicdanımızı her an canlı tutmuyorsa, o zaman içimizdeki vicdan olayların büyük çoğunluğunda da uyanmaz ya da uyandıktan sonra çabucak uykuya dalar. Her kültürlü insan, dünyaya, Herodot zamanının Yunanlılarının baktığı gözlerle nasıl komiklikle bakıldığını bilir. Bugün herkes çok iyi biliyor ki büyük insanların acılarında ve ölümlerinde hiçbir zorunluluk söz konusu değildir; her ölen kişi işlediği suç yüzünden ölmediği gibi, her suçlu da ölmüyor; her suç toplumsal bir düşüncenin yargılamasıyla cezalandırılmıyor vb. Bu nedenle, trajedinin bizde her zaman bir zorunluluk ideası uyandırmadığını ve onun insana etkisinin temelinin ve özünün hiç de zorunluluk ideasında olmadığını söylemeden geçmek olmaz. Peki, trajedinin özü nedir?

Trajedi insanın acısı veya ölümüdür; bu acıda, bu ölümde "son derece kudretli ve karşı konulamaz hiçbir güç" ortaya çıkmasa bile, içimizin korku ve acıyla dolması için bütünüyle yeterlidir bu. Rastlantı veya zorunluluk – insanın acısının ve ölümünün nedeni− fark etmez, acı ve ölüm korkunç şeylerdir. Bize deniyor ki: "Saf rastlantısal ölüm trajedide saçmalıktır"; bu, belki yazarların kaleme aldığı trajedilerde olabilir, ama gerçek yaşamda hayır. Bir edebi yapıtta, yazar "yapıtındaki düğümden sonuç çıkarmayı" zorunlu bir görev sayar; yaşamda düğüm çoğunlukla tamamen rastlantısaldır, trajik yazgı da sürekli trajik olmayıp, bütünüyle rastlantısal olabilir. Biz Macbeth ile Lady Macbeth'in, konum ve işlerinden doğmuş olması gereken yazgılarının trajik olduğunu kabul ediyoruz. Ama şenlik ve zafer yolunda, Lutzen yakınlarındaki çatışmada tamamen bir rastlantı sonucu ölen Gustavus Adolphus'un yazgısı trajik değil midir?

Trajedi, insan yaşamında korkunç olandır tanımı, yaşamda ve sanatta trajedinin tam anlamıyla kusursuz bir tanımı olacak gibi görünüyor. Doğrusu, sanat yapıtlarının çoğu şu ifadeyi ekleme hakkı veriyor: "İnsanın başına gelen korkunç şey, bir ölçüde kaçınılmazdır"; ancak, birinci nokta, gerçekten bu korkunç olan şey çoğu durumda hiç de kaçınılmaz olmayıp, en temizinden rastlantısal olarak gerçekleşirken, sanatın onu hemen her zaman

kaçınılmaz göstererek ne kadar doğru davrandığı kuşkuludur. İkincisi, öyle görünüyor ki, her büyük sanat yapıtında çoğunlukla sadece alışkanlıklara bağlı olarak bir “zorunlu olaylar zinciri”, “hareketin özünden gelen etkinin zorunlu gelişimi” bulunmaya çalışılıyor. “Olayların akışındaki zorunluluğu”, bu zorunluluğun hiç olmadığı yerde de, örneğin, Shakespeare’in tragedyalarının çoğunda yarım yamalak buluruz.

“Komedi, görünüşün ideaya üstünlüğüdür” şeklindeki egemen komedi tanımıyla söylenen şey, başka bir ifadeyle şudur: İçsel boşluk ile hiçliğin, içerik ve gerçek anlam iddiası taşıyan bir örtüyle örtüldüğünü kabul etmemek mümkün değil; ama bununla birlikte, [Almanya’nın en iyi estetik yazarı Ficher’in] kavramların geliştirilmesindeki [Hegelci] diyalektik yöntemi korumak adına, komedi kavramını sadece bir yücelik kavramı olarak öne sürerek, onu [gereğinden fazla sınırlandırdığını] da söylemeli. Komik bir küçüklük, komik bir aptallık veya dar kafalılık, kuşkusuz, yücelikle bağdaşmaz; ama komik bir çirkinlik, komik bir biçimsizlik yücelikle değil, güzellikle çelişir. Yücelik, Ficher’in kendi ifadesine göre, çirkin olabilir; peki, komik çirkinlikle yücelik kendi aralarında özde değil de derece olarak, nitelik olarak değil de nicelik olarak farklıyken, çirkin dar kafalılık komikliğe ve çok büyük veya korkunç çirkinlik yüceliğe özgüyken, komik çirkinlik nasıl oluyor da yücelikle çelişiyor? Çirkinliğin güzelliğe aykırı olduğu çok açıktır. Güzellik ve yücelik kavramlarının özüne ilişkin düşüncelerin çözümlemesini bitirdikten sonra, şimdi güzellik ideasının değişik uygulama biçimlerine yönelik egemen görüşlerin çözümlemesine geçmek gerekiyor.

Bu noktada, bu inceleme içinde bu kadar çok yer tutan çözümleme, sanırım temel görüşlerin önemini her şeyden çok daha açıkça göstermektedir: Sanatın asıl içeriğinin ne olduğuna ilişkin egemen görüşe aykırı bir düşüncenin, sanatın özü konusundaki anlayışta da bir değişikliğe yol açması gerekir. Günümüzün egemen estetik sistemi, tamamen haklı olarak, onun içinde kavranan güzelliğin, hatta güzelliğin değişik türleri olarak yücelik ve komikliğin varlığının üç biçimini görüyor. (Biz sadece güzellikten söz edeceğiz, çünkü aynı şeyi üç kez yinelemek bıktırıcı olur; bugünün egemen estetik sisteminde güzellik konusunda söylenen her şey, güzelliğin bu sistem içindeki değişik türleri için de bütünüyle geçerlidir. Güzelliğin değişik biçimleri konusunda egemen anlayışa yönelik aynı tarz eleştirimiz ve sanattaki güzelliğin gerçeklikteki güzellikle ilişkisi konusundaki düşüncemiz, aralarında yücelik ve komiklik de olmak üzere,

sanatın içeriğinde bulunan diğer bütün öğelerle de tam anlamıyla bağlantılıdır.)

İçinde güzelliğin olduğu üç değişik biçim şunlardır: Gerçek yaşamdaki güzellik veya [Hegelci okulun ifadesiyle] (doğadaki) güzellik, düşlemdeki güzellik ve sanattaki güzellik (sanata insanın yaratıcı düşlemiyle verilen [gerçek varlıktaki] güzellik). Burada karşılaşılan temel sorunlardan biri, gerçek yaşamdaki güzelliğin düşlemdeki ve sanattaki güzelliğe dönüşmesi sorunudur. [Hegelci estetik] bu sorunu şöyle çözüyor: Nesnel gerçeklik içindeki güzel bir varlığın, onun sahip olduğu güzelliği yok eden kusurları var, bu nedenle bizim düşlemimiz o güzel nesneyi onun gerçek varlığından ayrılmaz olan kusurlarından arındırarak, onu gerçekten güzel kılmak için, nesnel gerçeklikte keşfedilen bir güzelliği yeniden yaratmak zorundadır. Ficher, nesnel güzelliğin çözümlemesine diğer estetikçilerden daha mükemmel ve daha sert bir tutumla girer. Bundan dolayı onun çözümlemesini de bir eleştiriye tabi tutmak gerekiyor. Görünüşte Alman estetikçiler tarafından gösterilen nesnel güzellikteki kusurları benim bilerek hafifletişim kınanmasın diye, burada Ficher'in gerçek yaşamdaki güzellik eleştirisini olduğu gibi vermek zorundayım (Aesthetik, II Theil, Seite 299 und folg).

"Güzelliğin bütün nesnel varoluş biçimlerinin içsel temelsizliği, güzelliğin tarihsel devinimin hedefleri konusunda, hatta güzelliğin öyle ki en çok elde edildiği alanda son derece güvenilmez bulunmasında (yani *insanda: tarihsel olaylar pek çok güzelliği sık sık yok ediyor; örneğin, diyor Ficher, reform hareketi, XIII−XV. yüzyılların Alman yaşantısının o neşe dolu özgürlüğünü ve çok renkliliğini öldürdü*) ortaya çıkıyor. Ama genel olarak bölüm 67'de ne düşünüldüğü, bölüm 234'te bir olaydaki lütfun gerçek yaşamda çok az yeri olduğu açıkça görülüyor. (234) şöyle diyor: Güzellik gerçekleşirken kötü rastlantıların bir müdahalesinin olmaması, güzelliğin varlığı için gereklidir (der stȯrende Zufall). Rastlantının özü şu ki, o belki de yoktur ya da başka türlü vardır; demek ki, kötü rastlantı kimi zaman da maddede olmayabilir. Bu yüzden, çirkin bireylerle birlikte gerçekten güzellerin de olması gerekirmiş gibi görünüyor. Ayrıca, özellikle gerçek yaşamdaki güzel nesnenin mutlak üstünlüğünü sağlayan canlılık bakımından (Lebendigkeit), o güzel nesnenin güzelliği geçicidir. Bu geçiciliğin temeli, gerçek yaşamdaki güzelliğin güzele duyulan arzudan doğmamasıdır; o, herhangi bir tasarım olarak değil, sadece rastlantısal nedenlerin sonucunun ortaya çıkışı sırasında, doğanın yaşama yönelik genel

eğilimine uygun olarak doğar ve varlığını sürdürür (ailes Naturschöne nich gewolt ist).

Tarihte güzelliğin parıltısı enderdir; genel olarak doğada da eksiksiz güzellik çok azdır. Güzelliğin ülkesinde yaşamış olan Raffaello, ünlü mektubunda carestia di belle donne'den[2] yakınır. Ve Roma'da, Rumor zamanındaki Albanolu Vittoriya gibi modellere pek sık rastlanmaz. "Giderek daha yüceyi yaratma peşindeki doğanın son eseri güzel insandır. Gerçi, güzel insanı *seyrek* yaratıyor doğa, çünkü onun idealarına direnç gösteren koşullar oldukça fazladır." (Goethe) Yaşayan her şeyin yığınla düşmanı vardır. Bu düşmanlarla mücadele yücelikle veya komiklikle olabilir; ama çirkinliğin komikliğe veya yüceliğe evrildiği olaylar çok azdır. Biz yaşam ile onun sonsuz çeşitlilik gösteren ilişkileri arasında duruyoruz. Bu nedenle doğadaki güzellik canlıdır, ama bu güzellik, sayısız farklı ilişkiler arasında bulunurken, onu her yönden bozan çatışmalara maruz kalır; çünkü doğa bir tek nesneye değil, bütün bir nesneler kümesine sahip çıkar; asıl korunması gereken güzellik değil, doğanın kendisidir. Eğer böyleyse, o zaman doğanın güzellik tarafından desteklenmeye gereksinimi yoktur ve bu durumda doğanın rastlantıyla yarattığı çok az güzellik vardır: Yaşam, biçimin ölümüne aldırmadan ilerler ya da onu sadece çirkinleşmiş haliyle korur. "Doğa kendi yaratılarının güzelliğini veya çirkinliğini umursamadan, yaşam ile varlığın korunması ve çoğalması için savaşır. Doğuştan belirlenen biçim güzel olur, herhangi bir parçada tesadüfen bozulma görülebilir; diğer parçalar da bundan hemen olumsuz yönde etkilenirler. Çünkü bozulan parçanın düzeltilmesi için, doğanın bu durumda birtakım güçlere gereksinimi olur ve bu güçleri, gelişmesini frenlemesi gereken diğer parçalardan söküp alır. Varlık artık olması gerektiği gibi değil, olabildiği gibi olur." (Diderot İçin Bir Açıklama –Goethe) Varlık sürekli yıkıma uğradıkça, bozulma gözle görülür derecede veya fark edilmez şekilde yinelenir ve şiddetlenir. Doğadaki her güzelliğin acı yazgısı geçicidir, kırılgandır. Bir manzaranın sadece güzel aydınlatılması değil, organik yaşamın çiçeklenme zamanı da bir anlıktır. "Kesin bir ifadeyle, güzel insanın ancak bir anlık süre zarfında güzel olduğu söylenebilir." "İnsan bedeninin güzel olarak nitelendirilebildiği süre oldukça kısa bir zaman dilimidir." (Goethe)... Yüce bir güzelliğin −bir karakterin fiziksel hatlarında ve davranışlarında görülen güzelliğin− gençliğin solgun güzelliğinden doğduğu doğrudur. Ama bu güzellik de geçicidir; çünkü bir karakter ahlaki amaçlar konusunda özen gösterir, bireyin güzelliği ve ahlaki

amaçlara erişilirken sergilenen hareket konusunda değil. Aynı zamanda kişiliğin kendi ahlaki amacının bilinciyle gerçekleşmesi, sözcüğün en derin anlamıyla güzelliktir. Ama başka zaman insan, kendi yaşam amacıyla sadece dolaylı bir bağı bulunan herhangi bir şeyle meşgul olur, buna karşın karakterin gerçek özü kişiliğin ifadesi olarak ortaya çıkmaz. İnsan, kendisine kimi zaman sadece yaşamsal veya çok önemli bir zorunluluğun dayattığı bir işle meşgul olur, bununla birlikte her türlü yüksek ifade bir kayıtsızlığın ya da can sıkıntısının, isteksizliğin altında yok olur. Ahlaki alana ait olsun olmasın, doğanın her noktasında bu böyledir... Savaşan bir savaşçılar grubu, Mars'ın ruhuyla coşmuşçasına konuşlanıyor ve hareket ediyordu, ama bir dakika içinde darmadağın oldu, hareketlerin güzelliği son buldu, en iyi insanlar şimdi yaralı veya birer ölü olarak yerlerde yatıyor. Bu savaşlar tableau vivant (nature morte) değil, savaşçılar savaşı düşünür, verdikleri savaşın güzel bir görüntüye sahip olmasını değil. Kasıtsızlık (das Nichtgewolltsein), doğadaki her güzel şeyin özüdür; bu kasıtsızlık o güzel şeyin özünde öylesine yer eder ki, eğer biz gerçek güzelliğin atmosferinde özellikle güzelliğe yönelik herhangi bir kasti hesabın olduğunu fark edersek, üzerimizde hiç hoşa gitmeyecek bir etkide bulunur. Kendi güzelliğinin bilincinde olmak ve onunla ilgilenmek varken, uzun süre ayna karşısında güzel olmaya çalışarak elde edilecek güzellik boş, yani hiçbir önemi olmayan güzelliktir. Gerçekten, mevcut güzelliğin yapaylığı, gerçek zarafete büsbütün aykırıdır. Güzelliğin rastlantısallığı, bilinçli olmaması, onun kendisi hakkındaki bilgisizliği ölümün tohumudur ama gerçek yaşamdaki güzelliğin de büyüsüdür. Bireyin güzelliği, bilinçli bir çevrede bireyin o güzelliğin bilincine vardığı anda yok olacağından, ondan haz duymaya başlar. İş, basit insanın uygarlığına geldiği anda, onun naifliği biter; halk şarkılarına dikkat çekildiğinde, onları derlemeye başladıklarında, bu şarkılar yok olur. Yarı yabanıl halklar, onların resimli-boyalı giysilerini incelemeye gelen bir ressamın koketli frakını gördükleri zaman, kendi giysileri artık hoşlarına gitmemeye başlayacaktır; resimli-boyalı bir giysiyle büyülenen uygarlık, eğer onu korumak isterse, o giysi artık bir maskeye dönüşmüş demektir ve o halk da o giysiyi giymeyi bırakır.

Ama bir olayın elverişliliği sadece ender ve geçici bir durum değildir −bu elverişliliğin genel olarak sadece bağıntılı bir elverişlilik sayılması gerekir: Eğer biz doğadaki güzellik kavrayışının (Wahrnehm ng) üzerini zamanın ve mekânın uzaklığıyla örten parlak maskeyi bir yana atacak ve nesneye tüm dikkatimizle bakacak olursak, kötü, çirkinleştirici

rastlantısallığın doğada her zaman bütünüyle yenilmediğini görürüz. Çirkinleştirici rastlantısallık, öyle görünüyor ki, mükemmel olan şeye, onun kusursuz güzelliğine çok fazla zarar veren birkaç nesnenin oluşturduğu bir grubu taşır; üstelik bu kötü rastlantısallık, başlangıçta bize bütünüyle güzel görünen bağımsız nesneye de müdahale eder, biz de rastlantısallığın egemenliğinden hiçbir şeyin eksilmediğini görürüz. Kusurları eğer başlangıçta fark etmemiş olsak, bu, bir olayın başka bir elverişli durumundan –özneye nesneyi net bir bakış açısıyla görme yeteneği kazandıran mutlu ruh halimizden− ortaya çıkar. En önemli şekliyle bizde böylesi bir ruh halini, çirkinleştirici olgudan kendi bağıntılı saflığıyla nesnenin kendisi yaratır.

Gerçeklikteki güzelliğin gerçekten güzel olmadığına inanmak için, ona sadece daha yakından bakmalı; gözle görülür gerçeği bugüne dek yalnız kendimizden sakladığımız işte o zaman anlaşılacaktır. Bu gerçek, çirkinleştirici olgunun zorunlu ve her yerde görülen egemenliğidir. Onun tamamen her şeye yayıldığını kanıtlamak zorunda değiliz, ama karşı düşüncenin kanıtlara gereksinimi vardır, dünyadaki her şeyin sonsuz çeşitliliğine ve birbirine sıkı sıkıya bağlı olmasına karşın, her ayrı nesnenin bütünlüğünün bütün engellerden, güçlüklerden, çirkinleştirici çatışmalardan korunabileceği düşüncesi kanıtlara gereksinim duyar. Biz sadece, duygularımıza seslenen hayalin nereden doğduğunu, değişik nesnelerin güya çirkinleştirici olguya bağımlılığın genel yasasının dışında kaldıklarını ele almak zorundayız; bunu daha sonra yapacağız. Şimdilik sadece gözle görülür genel kural dışılıkların gerçekten bir hayal, bir imge (ein Schein) yarattığını gösterelim. Bazı güzel nesneler pek çok nesnenin birliğini oluşturur; bu durumda daha dikkatli bakarak, ilk önce, bu nesneleri her zaman böyle bir bağıntı içinde, sadece böyle bir karşılıklı ilişki içinde gördüğümüz yargısına varırız, çünkü rastlantısal olarak belli bir yerde duruyorlar, rastlantısal olarak onlara belli bir açıdan bakıyoruz. Bu, özellikle manzaralarla ilintilidir: Manzaralardaki ovalar, dağlar, ağaçlar birbirlerini hiç bilmezler; resmin bütünlüğü içinde bir araya gelmeyi düşünemezler; uyumlu hatlarda ve renklerde biz sadece onları görürüz, çünkü biz o şeyin üzerinde durmaktayız, başka bir yerin değil. Ama bu olumlu bakış açısıyla birlikte şurada uyumu bozan bir çalılık, ötede bir tepe buluruz; burada yüceliğin, orada gölgenin eksikliğini görürüz. Ve iç gözün manzarayı yeniden yarattığını, onu tamamladığını, düzelttiğini kabul etmemiz gerekecek. Aynı şey hareket eden, devinen canlı varlıklar grubuyla

da olmaktadır. Sahne bazen gerçekten de anlam ve ifade yüklü olabilir; ama sahnedeki gruplar önemli ölçüde bağlantılı ve alanlara bölünmüştür, iç göz manzarayı yeniden ortadan kaldırır, bağlantılı olanı yakınlaştırır, gereksiz, fazlalık olanı atar. Diğer nesnelerin de her birinin ayrı güzelliği vardır. O halde biz, çoğu zaman farkında olmadan ve bir kasıt taşımaksızın ortamın güzelliğini reddediyoruz, ortamı düşünceden ayırıyoruz, nesneyi ortamdan ayırma eyleminde bulunuyoruz. Güzel bir kadın bir topluluğa girdiğinde gözlerimiz salt ona odaklanır, diğer yüzleri unuturuz. Ama gerek bu olayda, gerekse başka bir olayda, ayrı bir nesnede ya da nesneler grubunda bir güzellik buluruz, eğer güzelliği daha ciddi bir gözle inceleyecek olursak, sonuç yine de değişmez. Güzel bir nesnenin üzerinde, şahane bir nesneler grubunda bulduğumuz aynı şeyi buluruz: Çok güzel parçalar arasında pek güzel olmayan parçalar da bulunur, her rastlantı her ne kadar bir nesneye uygun koşullar sağlamasa da bunlar tek tek her nesnede de bulunur. Gözümüzün bir mikroskop olmaması ve basit bir görme işleviyle nesneleri idealize etmesi daha da güzeldir; yoksa temiz bir sudaki çamur ve haşlamlılar, yumuşak deri üstündeki pislik, bizim için bütün güzelliğin ortadan kalkması demek olurdu. Biz ancak belli bir ölçüde uzaktan görürüz. Uzaklık da kendi kendini idealize eder ve yüzeyin pisliğini saklamakla kalmaz, bünyesel bileşimin bünyeleri toprağa perçinleyen ayrıntılarını genellikle ortadan kaldırır, kum taneciği sanılan bayağı açıklığı, kesinliği, “her ince elenip sık dokunan” şeyi çekip alır. Zaten görme sürecinin kendisi nesnenin temiz bir biçime yükseltilmesi çabasının bir kısmını kendine saklar; zaman içindeki uzaklık, tıpkı boşluk içindeki uzaklık gibi hareket eder: Tarih ve anı, büyük bir insana veya büyük bir olaya ilişkin bütün küçük ayrıntıları vermez bize; büyük bir olayın küçük, ikinci dereceden nedenleri ve zayıf yönleri konusunda susarlar; büyük insanların yaşamlarında giyinme ve soyunmaya, yemeye içmeye, nezleye vb. ne kadar zaman harcandığı konusunda bir şey söylemezler. Dahası bu sayede önemsiz ve güzelliğe engel olan şey bizden saklanır; çok güzel bir nesnenin dikkatli incelenmesi sırasında çok sayıda önemli ve önemsiz kusuru herhalde açıkça görürüz. Örneğin, eğer bir insan figüründe hiçbir çirkinleştirici rastlantının izi yoksa, bu durumda temel biçimlerde mutlaka orantısal bir bozulmayı fark ederiz. Gerçek bir yüzden bire bir çıkarılmış alçıdan bir modele bakar bakmaz, açıkça göreceğimiz şey bu olacaktır. Rumor “İtalyan Araştırmaları” adlı çalışmasına yazdığı önsözde, bu alana ait bütün kavramları çok fazla karıştırmış: Doğayı kendi saf ve değişmez

biçimleri içinde ıslah etmeye çalışan sanattaki sahte idealizmin yanlışlığını ortaya koymak istiyor. Bu tür bir idealizme karşı, kendi sonsuz biçimlerini gereken şekilde ve sürekli olarak sanata sunan doğanın bu sonsuz biçimlerinin, sanat tarafından yeniden yaratılamayacağını söylemekte haklıdır. Ancak sorun, gerçekten sanat açısından doğanın temel, bozulmamış biçimlerinin bütünüyle gerçek bir gelişim içinde var olup olmadığı sorunudur. Rumor, buna, "doğanın kendini bize egemen bir olgu olarak gösteren bağımsız bir madde olmayıp, bütün canlı biçimlerin bir toplamı, onun kendisi tarafından yaratılmış şeylerin bir toplamı ya da daha iyi bir ifadeyle, yaratıcı gücün kendisi olduğu" savıyla yanıt verir −sanatçının birtakım modellerle yetinmeyerek, doğaya sarılması gerekir. Bu çok doğru. Ama sonrasında Rumor, izlemek istediği natüralizme düşüyor, sahte idealizme düştüğü gibi: Onun "doğa her şeyi kendi biçimleriyle en iyi şekilde gösteriyor" savı ayrı bir olaya uygulandığında tehlikeli oluyor, yukarıda söyledikleriyle de çelişiyor; örneğin, "Roma'daki bütün sanat yapıtlarından daha güzel ve güzelliği sanatçılar için erişilmez olan" Albanolu Vittoriya gibi "mükemmel modellerin" gerçeklikte var olduğunu iddia ediyor gibi sanki. Biz, Vittoriya'yı model olarak alan sanatçılardan hiçbirinin onun bütün güzel hallerini keşfettiği biçimiyle yapıtına aktaramadığına kesinlikle inanıyoruz. Çünkü Vittoriya, *apayrı* bir güzelliğe sahip bir kadındır, ama birey mutlak olamaz. Sorun bununla çözülmüş oluyor; Rumor'un ortaya koyduğu sorun konusunda daha fazla bir şey söylemek istemiyoruz. Güzelliğin bütün temel biçimlerinin Vittoriya'da eksiksiz bulunduğunu kabul etsek bile, kan, sıcaklık, güzelliği bozan unsurlarıyla ciltte iz bırakan bir yaşam çizgisi gibi bütün bu ayrıntılar, Rumor'un sözünü ettiği ve sadece imgesel kanı, sıcaklığı, yaşam çizgisinin ciltteki izlerini vb. yansıtan yüksek sanat yapıtlarından çok çok aşağılarda olan canlı bir varlığı ortaya koymak için yeterli olurdu.

Demek ki, ender rastlanan güzellik olgularına ait bir nesne, daha yakından bir gözden geçirmenin gösterdiği gibi, gerçekten güzel değildir, güzelliğe diğer nesnelerden sadece daha yakın, çirkinleştirici rastlantılara daha uzaktır."

Gerçeklikteki güzelliğe yönelik bazı olumsuzlamaları eleştirmekten çok, ilkin güzel bir varlığın, çok da büyük olmayan bütün kusurlarına karşın, gerçekten güzel olduğunu ve sağlıklı bir insanı tam anlamıyla tatmin ettiğini cesaretle söylemek gerekir. Kuşkusuz, her konuda hayal ürünü anlamsız şeyler söylenebilir: "Burada bu öyle değil, bu eksik kalıyor, şu

fazlalıktır vb”, ama hayal gücünün hiçbir şeyle yetinilmeyen bu düzeyini bir hastalık belirtisi kabul etmeli. Sağlıklı bir insan, olduğu gibi kalmamaları veya daha iyi olmaları için bakarken, aklının başından gitmesini istemediği bu tür nesne ve olaylarla gerçek yaşamda çok fazla karşılaşır. Eğer “mükemmellik” kavramıyla, mümkün olan bütün meziyetleri kendinde toplamış ve nesnede soğuk kalpli veya bıkkın bir insanın hayal gücünü arayıp bulmak anlamına gelen bütün kusurlardan uzak bir nesne anlaşılacaksa, bu durumda insana mutlaka bir “mükemmellik” düşüncesi –fantastik düşünce− gerekliymiş. Benim için “mükemmellik”, benim açımdan tam anlamıyla kendine özgü tatmin edici olan şeydir. Sağlıklı bir insan da bu tür olayları gerçek yaşamda çok sık görür. İnsanın kalbi boşken, hayal gücüne özgürlük tanıyabilir; ama belli bir ölçüde de olsa ortada bir gerçeklik varken, hayal gücünün kanatları bağlıdır. Düşlem, genel olarak, gerçek yaşamda sadece çok zayıf olduğumuz zamanlar sarıldığımız bir şeydir. Kuru bir tahtanın üzerinde yatarken, insan bazen muhteşem bir yatağın, az bulunur, çok değerli bir ağaçtan yapılma bir karyolanın, kuş tüyü bir döşeğin, dantel işlemeli yastıkların, eşsiz Lion kumaşından bir örtünün hayalini kurar; ama sağlıklı bir insan, muhteşem değilse de yeterince yumuşak ve rahat bir yatağı varken, acaba bütün bu saydıklarımızı hayal eder mi? “İyilikte iyilik aranmaz.” Bir insan eğer Sibirya tundraları arasında veya Volga’nın sol yakasındaki tuzlaklarda yaşamak zorundaysa, dalları mercan, yaprakları zümrüt, meyveleri yakut olan yeryüzünde görülmemiş ağaçlarla kaplı büyüleyici bir bahçeyi düşleyebilir. Ama Kursk ilinin herhangi bir yerine göç edip de, çok zengin olmamakla birlikte orta halli elma, vişne, armut bahçelerini doyasıya gezme olanağı bulduktan sonra, düş kuran bir insanın aklına büyük olasılıkla sadece “Bin Bir Gece” bahçeleri değil, İspanya’nın limonlukları da gelmez. Hayal gücü, gerçekten sadece güzel bir evden yoksun olunduğunda değil, iyi kötü bir izbenin yokluğunda bile düşsel şatolar kurar. Duyguların dizginlenemediği zamanlarda hayal gücü alevlenir; gerçek yaşamdaki yoksulluk, düşsel bir yaşamın kaynağıdır. Ama gerçek yaşam birazcık olsun fena denmeyecek düzeyde olduğunda, hayal gücünün yarattığı bütün hayaller bu yaşam karşısında can sıkıcı ve tatsızmış gibi gelir bize. Güya “insanların isteklerinin sınırsız olduğu” yargısı, genel olarak anlaşıldığı biçimiyle yanlıştır, “hiçbir yaşam düzeyi onları tatmin edemez” anlamında yanlıştır; aksine, insan “gerçekten, olabilecek en iyisiyle” tatmin olduğu gibi, orta halli bir yaşamdan da hoşnut kalır. Sadece söylenen şeyi, gerçekten

hissedilen şeyden ayırt etmek gerekir. Çok sıradan olsa bile, sadece sağlıklı gıdaların hiç olmaması durumunda, istekler, hayali şekilde yüksek gerilim yaratacak düzeyde insanı öfkelendirir. Bu, bütün bir insanlık tarihince tanıtlanmış ve yaşayıp kendini gözlemleyen her insanın kendi üzerinde tecrübe ettiği bir olgudur. Bu olgu insan yaşamının genel yasasının özel bir durumunu yaratır: Tutkular ancak insanın kapıldığı normal olmayan bir düşüncenin normal olmayan gelişme düzeyine varır ki, bu durumda da herhangi bir tutkunun doğurduğu gereksinim doğal ve aslında son derece masum olduğu halde, çok uzun süre kendine uygun masum ve makul bir tatmin aracı bulamaz. İnsan organizması, kuşkusuz, çok büyük istekler ve tatmin araçları gerektirmediği gibi, bunları kaldıramaz da; sağlıklı bir insanın istekleri organizmasının gücüyle orantılıdır. Bu genel bakış açısından özel bir bakış açısına geçelim:

Duygularımızın çabuk yorulduğu ve usandığı, yani doygunluğa ulaştığı bilinir. Bu, haklı olarak, sadece alt duyular (dokunma, koku, tat alma) için değil, üst duyular (görme, işitme) için de geçerlidir. Estetik duygu, görme ve işitme duyularıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır ve onlarsız düşünülemez. İnsanın güzel bir varlığı seyretme isteği, yorgunluktan ötürü ortadan kalktığında, bu güzel varlıktan estetik tat alma gereksiniminin de ortadan kalkmaması olası değildir. Ve eğer insan, Raffaello’nun bile olsa, bir tabloya yorgunluktan bir ay boyunca her gün bakamıyorsa, kuşkusuz, onun sadece gözlerinin değil, estetik duygusunun da bir zaman için doyuma ulaşarak usandığına kuşku yoktur. Tat almanın göreliliği mutlaktır, aynı şekilde onun yeğinliğinden de söz etmeli. Normal bir doyumda estetik tat alma gücünün kendi sınırları vardır. Bu güç eğer zaman zaman bu sınırları aşıyorsa, bu, içsel ve doğal bir gelişmenin değil, az çok rastlantısal ve normal dışı özel nedenlerin bir sonucu olarak gerçekleşmektedir (örneğin, ondan tat almak için istediğimiz kadar zamanımızın olmayacağı çok güzel bir varlıktan kısa süre sonra ayrılmak zorunda olduğumuzu bildiğimizde, apayrı bir coşku duyarak ona hayran kalırız vb). Kısacası, öyle görünüyor ki, diğer bütün duygular gibi, estetik duygumuzun da kendi gerilimli durumunun devamlılığı ve şiddetinin normal sınırları olduğu, bu iki anlamda onun doyumsuz veya sınırsız olarak nitelendirilemeyeceği gerçeğinden kuşkulanmanın olanağı yoktur.

Estetik duygumuzun, aynı şekilde açıklık, incelik, titizlik veya mükemmelliğe susuzluk denilen konularda da (oldukça dar) sınırları vardır. Gerçek yaşamda, sahip olduğu güzellik bakımından hiç de mükemmel

olmadığı halde, estetik duyguyu tatmin eden ne kadar çok şeyin bulunduğundan ileride söz etme fırsatımız olacak. Biz burada, estetik duygumuzun açıklığının aslında sanat alanında da çok hoş görür olduğunu söylemek istiyoruz. Bir sanat yapıtının sadece bir tek açıdan taşıdığı değerden dolayı yüzlerce kusurunu bağışlıyoruz; dahası, eğer çok çirkin değilseler, bu kusurları fark etmiyoruz bile. Roma dönemi şiirin büyük kısmı buna yeterli bir örnek olarak gösterilebilir. Salt estetik duygunun yetersizliğinden ötürü Horatius'a, Virgilius'a, Ovidius'a hayran kalınmıyor olabilir. Ama bu şairlerin o kadar zayıf yönleri var ki! Aslında bunların hepsinde görülen zayıflık, dilin süslenmesi ile düşüncelerin geliştirilmesinin aynı rom içinde karıştırılmasındadır. Bu şairlerde içerik ya büsbütün yoktur ya da son derece önemsiz niteliktedir; özgünlük yok, canlılık yok, sadelik yok; Virgilius ile Horatius'un yapıtlarının neredeyse hiçbir yerinde içtenlik ve insanı çeken bir şey bile yoktur. Ama eleştiri varsın bize bütün bu eksiklikleri göstersin −bununla birlikte, tatmin olmak ve tat almak için, bu şairlerdeki biçimin yüksek bir mükemmellik düzeyine ulaştırıldığını ve güzelliğin bu bir damlasının bizim estetik duygumuza yeteceğini de eklemektedir. Oysa bu şairlerin hepsinin biçimsel süslemelerinde de önemli eksiklikler var: Ovidius ile Virgilius'un söyleyişlerinde hemen her zaman bir uzunluk söz konusudur, odları genellikle uzun ve yığıntı halindedir; tekdüzelik bu üç şairde de had safhadadır; hoşa gitmeyen biçimsel özellikler olarak yapaylık, soğukluk sıkça göze çarpar. Zararı yok, yine de onlardan iyi bir şeyler kalmış ve biz de bunlardan tat alıyoruz. Dış süslemelerin bu şairlerle tam olarak nasıl çeliştiğine halk şiirini örnek verebiliriz. Ne de olsa halk şarkılarının biçimi ilk biçimdir, ama bu şarkılar bize hemen her zaman tahrif edilmiş, biçimleri değişmiş ya da parça parça ulaşmaktadır; bunlardaki tekdüzelik de çok belirgindir. Sonuç olarak, bütün halk şarkılarında, kendilerini onlarsız asla geliştiremedikleri mekanik biçemlerin ve ortak etkenlerin olduğu göze çarpar; ama halk şiirinde pek çok canlı öğe, sadelik gibi özellikler de vardır –bu da halk şiirine hayranlık duymak açısından estetik duygumuz için yeterlidir.

Kısacası, estetik duygusu, her sağlıklı duygu gibi, her gerçek gereksinim gibi, ciddiyetle yakınmaktan çok, doyuma ulaşmak yönünde büyük bir arzu taşır içinde. Bu duygu, doğası gereği, doyuma ulaşarak hoşnut kılınmış olur –iyi kötü bir ilk nesneyle doyuma ulaşmaya hazır olduğundan, yiyecek yokluğunda mutsuz oluyor. Estetik duygusundaki ciddiyetin azlığı, birinci sınıf yapıtlara sahipken, ikinci sınıf yapıtları

önemsemememesiyle tanıtlanır. Rafaello'nun tabloları bizi Greuze'nin kötü yapıtlarını bulmaya yöneltmez; Shakespeare'e sahipken, ikinci sınıf, hatta pek önemli olmayan yazarların bile yapıtlarını tat alarak okuyoruz. Estetik duygu güzeli arar, düşsel mükemmelliği değil. Bu nedenle, gerçek bir güzelde çok fazla önemli kusur olsa bile, biz yine de ondan haz duyarız. Ama gerçek yaşamdaki güzelliğe yönelik olumsuz eleştirilerin ne kadar haklı ve onlardan çıkarılan sonuçların ne ölçüde doğru olduğuna daha yakından bakalım:

I. "Doğadaki güzellik bilinçle yaratılmış bir güzellik değildir; o, bir tek bu nedenle sanatta belli bir bilinçle yaratılan güzellik gibi olamaz." Gerçekten de cansız doğa, kendi yaratılarının güzelliğini düşünmez, bir ağacın kendi meyvelerinin lezzetli olmasını düşünmediği gibi. Bununla birlikte kabul etmek gerekir ki, bizim sanatımız bugüne dek tropik bölgelerin muhteşem meyveleri bir yana, portakal veya elma gibi hiçbir meyveyi yaratabilmiş değildir. Kuşkusuz, bilinçle yaratılmış bir yapıt, bilinç dışı yaratılandan nitelikçe daha üstün olur, ama ancak üreticilerin güçleri eşitken. Oysa insanın sahip olduğu güçler doğa güçlerinden oldukça zayıftır, insanın çalışması doğanın işleyişine göre son derece kabadır, acemicedir, hantaldır. Ayrıca bilinçsiz güzellik, duygusuz ve cansız olarak yalnızca doğada bulunur: Kuşlar ve hayvanlar kendi dış görünüşlerine özen gösterir, kendilerine devamlı çekidüzen verir ve neredeyse hepsi de temizliği severler. Güzelliğin insanda bütünüyle bilinç dışı olması enderdir: Dış görüntümüz konusundaki tasa hepimizde oldukça güçlüdür. Elbette biz burada güzel görünmeyi sağlayan güzellik araçlarından söz etmiyoruz, halk sağlığının bir parçasını da oluşturan dış güzellik konusundaki sürekli kaygıları kastediyoruz. Ama diğer yandan, eğer doğadaki güzellik, doğa güçlerinin sürekli devinimi olarak, klasik anlamda bilinçli bir güzellik olarak nitelenemiyorsa, bu durumda, güzelliğin yaratılması yönünde doğanın hiç çaba göstermediğini söylemenin olanağı yoktur; tersine, güzelliği yaşamın bütünlüğü olarak kavrarken, yaşama arzusunun güzelliği yaratma arzusuyla birlikte bütün doğaya nüfuz ettiğini kabullenmemiz gerekecek. Doğada her zaman bir amaç değil de, sadece sonuçları görmek zorundaysak, bu yüzden de güzelliği doğanın amacı olarak niteleyemiyorsak, bu durumda onu, yaratılmasına bütün doğa güçlerinin seferber edildiği en önemli sonuç olarak nitelememek olmaz. Bu yönün kasti (das Nkhtgewolltsein), bilinçli olmayışı, onun gerçekliğine en ufak bir engel yaratmaz, tıpkı arıdaki geometrik amacın bilinçli olmayışı gibi,

bitkisel bir güçteki simetri amacının bilinçli olmayışının petek gözeneğinin altı yüzeyli yapısının kusursuzluğuna ya da bir yaprağın iki yarısının simetrisine hiç engel olmaması gibi.

II. "Gerçek yaşamda güzelliğe az rastlanması, doğadaki güzelliğin bilinçli olarak yaratılmamış olmasından kaynaklanır." Ama gerçekten öyle olsaydı, güzelliğin çok az rastlanırlığı, bu az sayıdaki bir takım olay ve maddenin güzelliğini hiç azaltmadan, sadece bizim estetik duygumuz için hazin olurdu. Güvercin yumurtası büyüklüğünde elmaslara çok az rastlanır; pırlanta düşkünleri, haklı olarak, bunları sakınabilirler, bununla birlikte bu çok ender bulunur elmasların çok güzel olduğu konusunda da hemfikirdirler. Ama gerçek yaşamda güzelliğin az bulunmasından yakınmanın hiçbir haklılığı yoktur; kuşkusuz, gerçek yaşamda güzellik, en azından Alman estetikçilerin iddia ettikleri gibi, hiç de o kadar az değildir. Mükemmel ve görkemli manzaralar oldukça fazladır. Her adımda İsviçre'yi, Alpleri, İtalya'yı aratmayan ülkeler ve yerler vardır, örnek olarak Finlandiya'yı, Kırım'ı, Dinyepr kıyılarını, hatta Volga kıyılarını gösterebiliriz. İnsan yaşamında sürekli karşılaşılmaz görkemlilikle, ama görkemliliğin daha sık görülmesini insanın kabul edip etmediği belli değildir. Yaşamın büyük anları insana çok pahalıya mal olmakta, onu fazlasıyla zayıf düşürmektedir. Yüksek duygular arama gereksinimi duyan ve bunların etkisini ruhuna aktarma gücüne sahip olan kimse, her adımda bu duyguları yakalayacağı fırsatları bulabilir. Mertliğin, özverinin, alçak ve zararlı olana, insanların sefalet ve ahlak bozukluklarına karşı büyük savaşın yolu hiçbir zaman ve kimseye kapalı değildir. Ve her zaman, her yerde bütün yaşamları yüce duygular ve işler olan binlerce insan olmuştur. Aynı şekilde insan yaşamındaki çekici, güzel anlara da işaret etmeli. Genel olarak insanın bu anların azlığından yakınması olanaksızdır, çünkü yaşamının güzel ve yüce şeylerle ne ölçüde dolu olduğu insanın kendisine bağlıdır.

Yaşam öylesine geniş ve çok yönlü ki, insan şiddetle gereksinim duyduğu ve aradığı, gerçeğe uygun her şeyi hemen her zaman onda bulur. Gösteriş yapmak arzusu dışında, gerçekte kendine özgü hiçbir duygu ve isteğe sahip olma yeteneği taşımayıp, duygular ve isteklerden söz eden sadece renksiz kişiliklerin yaşamı boş ve renksizdir. Onun içindir ki insan yaşamının ruhu, yönü, rengi ona, yani yaşama insanın kendi karakteri tarafından verilir; yaşamdaki olaylar insana bağlı değildir ama bu olayların ruhu onun karakterine bağlıdır: "Vahşi hayvan avcıya koşar." Sonuç olarak, sadece güzellik denen şeyin açıklanması, kadın güzelliğinin ne denli az

rastlanan bir olgu olduğu sorununu ele almak gerekiyordu. Ama bu, belki de, soyut tezimize bütünüyle uygun değildir; biz sadece, hemen her kadın çoğu kimseye gençliğinin en parlak günlerinde güzelmiş gibi görünür düşüncesiyle sınırlı kalacağız –bu nedenle, güzelliğin az rastlanan bir olgu oluşundan değil de, olsa olsa insanların çoğunun estetik duygusundaki belirsizlikten söz edilebilirdi burada. Yüz olarak güzel insanların sayısı, iyi kalpli, akıllı vb. insanlardan hiç de az değildir.

Rafaello'nun İtalya'da, güzelliğin bu klasik ülkesinde güzel kadın azlığından yakınması nasıl açıklanır? Çok basit: O, en güzel kadını aramıştır, en güzel kadın da bütün dünyada, elbette, bir tanedir; peki nerede arayıp bulacak onu? Son derece basit bir nedenden ötürü, kendi türünün en iyisi olan her zaman çok azdır: Çok sayıda en güzeli bir araya getirdiğimizde, onları tekrar sınıflandıracak, topu topu bir iki kişide bulunan şeyi en iyi nitelik olarak adlandıracağız; geriye kalanların hepsini de ikinci sınıf olarak niteleyeceğiz. Ve genel bir ifadeyle söylemek gerekir ki, "yaşamda güzelliğe az rastlanıyor" düşüncesi, "bütünüyle" ve "birinci" sözcüklerindeki anlamların karıştırılmasına dayanıyor: Pekâlâ birçok görkemli nehir var ve bu görkemli nehirlerin birincisi, kuşkusuz, bir tanedir. Pek çok büyük başkomutan vardır da, dünyadaki birinci başkomutan onlardan biridir. Genel olarak şöyle düşünülür: Benim gözümde *A* nesnesinden daha yüce olan *X* nesnesi vardır veya olabilir, o zaman *A* aşağıdır; ama sadece böyle düşünülüyor, gerçekten öyle hissedilmiyor: Missisippi Volga'dan daha görkemli bulunurken, biz yine de Volga'yı görkemli bir nehir saymayı sürdürüyoruz. Alışıldığı üzere deniyor ki, şayet bir nesne diğerinden büyükse, bu durumda birincinin ikinci üzerindeki üstünlüğü ötekinin kusurudur; hiç değil. Hayatta kusur olumlu bir şeydir, diğer nesnelerin üstünlüğünden kaynaklanan bir şey değil. Bazı noktalarda derinliği bir fut olan bir nehir, sığ sayıldığından değil, ondan çok daha derin nehirler olmasındandır; o nehir hiçbir karşılaştırma olmaksızın, kendiliğinden sığdır. Sığdır, çünkü su trafiği için uygun değildir. Otuz fut derinliği olan bir kanal gerçekte sığ değildir, çünkü su trafiği için tam anlamıyla uygundur. Dover Boğazı'nın, derinliğiyle o kanalı çok geride bıraktığı herkesçe bilinse de, onu sığ olarak nitelemek kimsenin aklına gelmez. Soyut matematiksel karşılaştırma gerçek yaşam anlayışı değildir. Onun için biz *X* nesnesini *A*'dan güzel bulurken, yaşamda *A* nesnesini güzel bulmaktan hiç de vazgeçmiş olmayız. Diyelim ki, "Othello" "Macbeth"ten üstündür ya da "Macbeth" "Othello"dan –bu tragedyalardan birinin

diğerinden üstünlüğüne karşın, her ikisi de mükemmel olarak kalacaktır. “Othello”nun iyi yönleri “Macbeth”in kusurlarından sorumlu olamaz, ya da tersi. O halde gözlerimizi sanat yapıtlarına çevirelim. Yine hayattaki mükemmel şeylere bakacak olursak, bir nesnenin güzelliğinin kusursuzluğunu çok sık itiraf etmemiz gerekecek, başka bir nesnenin güzelliği daha üst düzeyde olsa bile. Gerçekten de Antil veya Hint adalarının doğası çok daha zengin olsa da, bir kimse acaba İtalya’nın doğasını çok güzel değil diye niteler mi? Oysa estetik bilimi, gerçekliğin dünyasında güzelliğin güya ‘ender rastlanan bir olgu’ olduğunu, ancak insanın gerçek duygularında ve düşüncelerinde doğrulanmayan benzer görüşlerle iddia edebilir.

III. “Yaşamda güzelin güzelliği geçicidir.” Kabul ediyoruz; ama bundan ötürü güzel daha mı az güzeldir? Üstelik bu her zaman doğru değildir: Bir çiçek gerçekten çabuk solar ama bir insan uzun yıllar güzel kalabilir. İnsan güzelliğinin, ondan haz duyan bir insana gerektiği kadar sürdüğü bile söylenebilir. Bu savın ayrıntılı bir tanıtlamasına girmek, belki de soyut tezimizin niteliğine bütünüyle uygun düşmeyecekti, bu yüzden, sadece şunu söyleyelim ki, her kuşağın bir güzelliği vardır ve o güzellik o kuşağın kendisi için olmak zorundadır. Şayet bir kuşağın güzelliği onunla birlikte solacak olursa, o kuşağın uyumunu hiç bozmayacak ve onun estetik gereksinimlerine hiç aykırı gelmeyecektir –sonraki kuşakların yeni bir güzelliği olacak ve burada ne bir kimseye yakınılacak ne de bir şeyden şikâyet edilecektir. “Hep genç kalmak” isteğinin fantastik bir istek olduğunu, gerçekten yaşı ilerlemiş bir insanın, eğer normal bir yaşam sürmüş ve üst tabakaya mensup insanlardan değilse, yaşlı bir insan olmayı isteyeceğini burada ayrıntılı şekilde kanıtlamaya kalkışmak da belki yersiz olacaktı. Ama bu, ayrıntılı kanıtlar olmasa da anlaşılır bir durumdur. Biz insanlar “üzülerek” çocukluğumuzu anımsar ve zaman zaman “o mutlu yıllara dönmek isterdim” deriz, ama bir kimsenin gerçekten çocukluk çağına geri dönmeye razı olacağını sanmam. “Gençliğimizin güzelliği geçti” sözleriyle ifade edilen üzüntü konusunda da aynı şey söylenmeli – eğer gençlik çağı, bir ölçüde iyi geçmişse, bu sözlerin gerçekte bir anlamı yoktur. Yaşananları tekrar yaşamak sıkıcı olurdu, ilk anlatıldığında çok ilginç gelmiş olsa bile, bir anekdotu ikinci kez dinlemenin sıkıcı olması gibi. Gerçek istekleri, hiç de tatmin edici olması istenmeyen fantastik, sanal isteklerden ayırmak gerek; gerçek hayattaki güzelliğin uçup gitmemesini istemek, bu tür düşsel bir istektir. “Yaşam hızla ileri doğru akar ve

gerçekliğin güzelliğini de akıntısıyla birlikte sürükleyip götürür" diyor [Hegel ile Ficher] –doğru, ama isteklerimiz de yaşamla birlikte ileri doğru akar, yani içerikleri değişir; öyleyse güzel bir şeyin yok olmasından duyulan üzüntüler fantastiktir; güzel şey, işini yaptıktan, o güne sığabilecek düzeyde bir tada ulaştıktan sonra yok olur. Yarın yeni gereksinimlerle birlikte yeni bir gün olacak ve ancak yeni bir güzellik bu gereksinimleri karşılayabilecektir. Yaşamdaki güzellik hareketsiz ve değişmez, yani estetikçilerin istediği gibi "ölümsüz" olsaydı, bizi bıktırır, kabak tadı verirdi. Canlı insan, yaşamdaki hareketsiz şeyi sevmez ve hiçbir zaman canlı güzelliği doyasıya seyretmediği için de, [gerçeklikten nefret eden] eşsiz sanat âşıklarının canlı sahnelere tercih ettiği o hareketsiz şeyin canlı tablosu (*tableau vivant*) onu çok çabuk bıktırır. Ama sanat âşıklarına göre, güzellik sadece sonsuz değil, aynı zamanda kendi sonsuzluğu içinde değişmez olmalıdır; bu nedenle yaşamdaki güzelliğe karşı olmak yeni bir suçtur.

IV. “Yaşamdaki güzellik, kendi güzelliği içinde sürekli değişkendir”, ama bu ifadeye önceki gibi aynı soruyla yanıt vermek gerekiyor: Bu, güzelin zaman zaman güzel olmasını engeller mi? Bir manzaranın güzelliği güneşin batışıyla karardığı için, manzara sabahleyin daha mı az güzeldir? Bu olumsuzlamaların çoğu zaman haksız olduğunu bir kez daha söylemek gerekiyor; diyelim ki, sabah kızıllığının erguvan aydınlığıyla birlikte güzelliği yok olan manzaralar var; ama mükemmel manzaraların büyük kısmı her aydınlıkta güzeldir; var olduğu sürece değil, sadece şu an için güzel olan bir manzaranın güzelliğinin, hayran kalınacak bir güzellik olmadığını da eklemeli. “Fizyonomi bazen bütün bir yaşamı ifade ettiği gibi, bazen de hiçbir şey ifade etmez”, hayır; fizyonominin bazen son derece güçlü bir anlatıma sahip olduğu, bazen de çok az şey anlatır olduğu doğrudur; ancak insan fizyonomisi akıl veya iyilikle ışırken, anlatımın *yok olduğu* son derece ender anlar vardır: Zeki bir yüz uyku sırasında da zekilik ifadesini korur, iyi kalpli bir yüz uyku sırasında da iyilik ifadesini korur; anlamlı bir yüzdeki ifadenin değişken çeşitliliği de ona yeni bir güzellik verir. Aynı şekilde pozların çeşitliliği de canlı varlığa yeni bir güzellik katar. Sadece güzel bir tavrın yok oluşunun, bizim gözümüzde o tavrın değerini düşürdüğü de sıkça olan bir şeydir: “Savaşlarda çarpışan bir grup mükemmeldir, ama birkaç dakika sonra o grup artık darmadağın olmuştur.” Peki, grup dağılmasaydı, güçlü adamların çarpışması bütün bir gün sürseydi ne olurdu? Seyretmekten sıkılırdık ve yüz çevirirdik; kaldı ki bu gibi şeyler yaşamda sıkça olmaktadır. Bizi yarım veya bir saat süresince etkisinde bırakan hareketsiz, “kendi güzelliği içinde sonsuza dek değişmeyen”, “sonsuz güzel” bir manzaranın estetik etkisi genel olarak nasıl son bulur? Akşam karanlığı bizi “manzaranın tadını çıkarmaktan alıkoyuncaya” dek beklemeden, bizim oradan ayrılışımızla.

V. “Yaşamdaki güzellik, ona sadece, güzelmiş gibi göründüğü bir bakış açısıyla baktığımız için güzeldir.” Aksine, güzelliğin her bakımdan güzel olduğu çok sık karşılaşılan bir durumdur. Örneğin, güzel bir manzara, nereden bakarsak bakalım, genellikle güzeldir. Kuşkusuz, ancak *bir* bakış açısından bakıldığında çok daha güzeldir –ama ne çıkar bundan! Bir tabloya belli bir noktadan bakmalı ki bütün güzelliğini bize sunsun. Bu, yaşamdaki ve sanattaki bir güzelliğin tadını çıkarırken, olabildiğince gözetilmesi gereken perspektif yasalarının bir sonucudur.

Genel olarak, yaşamdaki güzelliğe yönelik olumsuzlamalardan ele alınanların tümünün sanki abartıldığını, kimilerinin de büsbütün haksız

olduğunu, bu olumsuzlamalar içinde bir tanesinin bile güzelliğin bütün türlerine yaklaşamadığını söylemeli. Gerçek dünyanın güzelliğine uygun olarak egemen estetik anlayışlarca ortaya konan ve varlığını sürdüren en önemli eksiklikler henüz bizim tarafımızdan ele alınmış değildir. Şimdiye kadarki olumsuzlamalar, yaşamdaki güzelliğin aslında güzel olarak da nitelenemeyeceğini söylemek için, bugün somut kanıtlar gerekiyor. Bu kanıtlar üç tanedir; en zayıf ve daha az genel olandan başlayarak, bunları tekrar gözden geçirelim.

VI. “Yaşamdaki güzellik ya bir varlıklar grubudur (manzara, insan grubu) ya da tek başına bir varlıktır. Olumsuz bir rastlantı, yaşamın içinde güzelmiş gibi görünen grubu, güzelliğine ve bütünlüğünün korunmasına engel olacak yabancı, gereksiz şeyleri ona vererek her zaman bozar; güzelmiş gibi görünen ayrı varlığı da, bazı kısımlarını tahrip ederek bozar. Dikkatli bir gözlem, bize her zaman, güzelmiş izlenimi veren gerçek bir varlığın kimi kısımlarının hiç de güzel olmadığını gösterir.” Burada güzelliğin mükemmellik olduğu düşüncesiyle karşılaşıyoruz bir kez daha. Ama bu düşünce, olsa olsa ‘insan ancak matematiksel bir kesinlikle doyuma ulaşır’ şeklindeki genel düşüncenin özel bir parçasıdır. Hayır, insanın pratik yaşamı, bizi, onun yaklaşık olarak bir mükemmelliği aradığına inandırır ki bu mükemmelliğin kesin bir ifadeyle sadece mükemmellik olarak nitelenmesi gerekmez. İnsan sadece *güzeli* arar, mükemmeli değil. Mükemmellik, sadece katıksız bir matematiği gerektirir; uygulamalı matematik bile yaklaşık bir hesaplamayla yetinir. Yaşam ortamında ne olursa olsun mükemmelliği aramak, soyut, hastalıklı ya da anlamsız bir fantezi sorunudur. Temiz hava solumak istiyoruz ama yüzde yüz temiz bir havanın hiçbir zaman ve hiçbir yerde olmadığının farkında mıyız? Temiz su içmek istiyoruz ama yüzde yüz temiz bir su değil; yüzde yüz temiz (distile-damıtık) su da lezzet yönünden hiç hoş değildir. Bunlar fazlasıyla nesnel örneklerdir. Başka örnekler verelim: *Her şeyi* bilmeyen bir insanı bilgisiz olarak nitelemek kimin aklına gelir? Hayır, biz *her şeyi* bilen bir insan aramıyoruz; biz, bilgi sahibi bir insandan onun mevcut her şeyi ve çok fazla şey bilmesini istiyoruz sadece. Örneğin, istisnasız bütün sorunların aydınlatılmadığı, istisnasız bütün ayrıntıların verilmediği, yazarın istisnasız bir tek görüşünün ve sözcüğünün doğru olmadığı bir tarih kitabından hoşnut kalır mıyız? Hayır,; biz, içindeki *temel* sorunların çözümlenmesi, en gerekli ayrıntıların verilmesi, yazarın *temel* düşüncelerinin doğru olması ve güvenilmeyen ya da başarısız açıklamaların *çok az* olması koşuluyla o

kitaptan hoşnut kalırız, hem de son derece hoşnut kalırız. (Sanat alanında da yaklaşık bir mükemmellikle yetindiğimizi ileride göreceğiz.) Bu saptamalardan sonra, biz, keskin çelişkilerden korkmadan, gerçek yaşamın güzellik alanında çok iyi bir şey bulduğumuzda onunla yetindiğimizi, *hiçbir* küçük kusuru kabul etmeyen matematiksel bir mükemmelliği aramadığımızı söylemeliyiz. Bir manzaranın herhangi bir yerinde üç kök çalı bitmişse o manzaranın güzel olmadığını, ama iki veya dört kök çalının boy atması durumunda daha iyi olacağını söylemek kimsenin aklına gelir mi? Denizin olduğundan daha güzel olabileceği, herhalde deniz tutkunu insanlardan hiçbirinin aklına gelmiş değildir henüz, ama denize matematiksel bir kesinlikle bakılacak olursa, onda gerçekten bazı kusurlar olduğu görülür ki, birinci kusuru yüzeyinin dümdüz değil de dalgalı oluşudur. Gerçek olan, bu kusurun görülmediği, onu gözün değil bir hesabın açığa çıkardığıdır. Bu nedenle fark etmenin olanaksız olduğu, sadece *bilinebilecek* olan bu kusurdan söz etmenin gülünçlüğünü de eklemek gerek, ama gerçek yaşamdaki güzelliğin kusurları genellikle böylesi kusurlarıdır: Bunlar görünmezdirler, duyumsuzdurlar, düşünceyle değil, ancak bir araştırma-incelemeyle anlaşılırlar. Güzellik duygusunun bir bilim sorunu olmayıp, kavrayış sorunu olduğunu da unutmayalım: Estetik duygusu için var olmayan şey, duyumsanmayan şeydir. Ama gerçek yaşamdaki güzelliğin kusurları bir anlayış için çoğu durumda gerçekten mi duyumsanmazdır? Deneyim bu konuda bizi ikna eder. Ona kusursuz güzelliklere sahipmiş gibi görünen binlerce insanın, olayın, varlığın gerçek yaşamda rastlamadığı estetik duygu yönünden üstün yetenekli insan yoktur. Güzel bir varlıkta kusurların fark edilmesinin kusur anlayışı için asıl önemi nedir? Bir varlık, bu kusurlarına karşın, eğer güzelmiş gibi görünmeyi sürdürüyorsa, doğrusu, bu kusurlar son derece önemsizdir –eğer önemliyse, o varlık güzel değil, çirkin olacaktır. Ama önemsiz bir şeyden söz etmeye de değmez. Gerçekten, estetik yönden sağlıklı bir insan onu dikkate almaz. Estetik açıdan yeni bir şeyi özel olarak incelemeye hazır olmayan bir insana, yaşamda güzellik olarak nitelenen şeyin kelimenin tam anlamıyla güzel olamayacağını doğrulayan ikinci bir kanıtı duyacak olması, tuhaf gelecektir.

VII. “Gerçek bir varlık, gerçek yaşam sürecinin bütün kabalığıyla, estetiğe aykırı bütün ayrıntılarıyla gerçekleştiği canlı bir varlık olduğu için, güzel olamaz.” Fantastik idealizmin üst düzeyini düşünmek olası mı? Canlı bir yüz güzel olmuyor da, bir portrede verilen veya bir metal levha

üzerindeki yüz nasıl ve neden güzel oluyor? Çünkü canlı bir yüzde, kaçınılmaz olarak her zaman yaşamın somut izleri vardır; çünkü eğer canlı bir yüze mikroskopla bakacak olursak, onun her zaman ter vb. şeylerle kaplı olduğunu görürüz. Üzeri sürekli onun yapraklarıyla beslenen küçük haşerelerle kaplı olduğu için canlı bir ağaç nasıl güzel olamazmış? Çürütmeyi bile gerektirmeyen tuhaf bir düşünce. Benim estetik görüşümün fark etmediği şey onu ilgilendirir mi ve benim duyu yeteneğimin algılamadığı bir kusur duyularım üzerinde herhangi bir etki yaratabilir mi? Bu düşüncenin çürütülmesinde, içmeyen, yemeyen, yıkanma ve giysi değiştirme gereği duymayan insanlar aramanın tuhaf olması gibi bir gerçeği söz konusu etmenin de anlamı yoktur. Bu gibi gereklilikleri sorgulamak kesinlikle yersizdir. En iyisi, yaşamdaki güzelliğe yönelik bu denli tuhaf bir olumsuzlamanın doğduğu düşüncelerden birine, egemen estetik anlayışın temel görüşlerinden biri olan düşünceye bakalım. O düşünce şu: "Güzel olan varlığın kendisi değil, varlığın saf yüzeyidir, biçimidir (die reine Oberfläche). Bu güzellik anlayışının doğduğu kaynakları tekrar gözden geçirdiğimizde temelsizliği anlaşılır. Güzelliği daha çok gözlerimizle görürüz ama gözler, kuşkusuz, varlığın iç yapısını değil, sadece kabuğunu, çevre hatlarını, dış yapısını görür. Bundan, güzelliğin nesnenin kendisi değil, dış görüntüsü olduğu sonucu kolaylıkla çıkar. Ancak, ilk olarak, göz için güzelliğin dışında, bir de hiçbir dış görüntüden söz edilemeyecek olan kulak için güzellik vardır (şarkı söyleme ve müzik). İkincisi, biz gözle her zaman nesnenin sadece dış yüzeyini görmeyiz: Saydam nesnelerde nesnenin *tümünü*, bütün iç yapısını görürüz; suya ve değerli taşlara güzelliği de zaten saydamlık verir. Sonuç olarak, yeryüzünün en güzel varlığı olan insan bedeni yarı saydamdır ve biz bir insanın sadece dış yapısını görmeyiz: bedeni saran deri incedir ve derinin bu inceliği insan güzelliğinin pek çok çekici yönünü ortaya koyar. Üçüncüsü, hiç saydam olmayan bedenlerde varlığın kendisini değil de sadece dış kabuğunu gördüğümüzü söylemek tuhaftır: Bir görüş salt gözlere ait değildir, her zaman anımsanan ve düşünülen bir sağduyunun da onda payı olduğu bilinir; düşünce, göze görünen boş biçimi her zaman maddeyle doldurur. İnsan gözü kendiliğinden hareketi görmese de insan *devinim halindeki* nesneyi görür; göz bir nesnedeki farkı kendi başına görmese de, insan o farkı görür. Aynı şekilde insan gözü bir şeyin sadece boş, madde olmayan, soyut dış kabuğunu görse de insan madde olan o şeyin kendisini görür. Bu düşünce için başka bir dayanak da şudur: "Güzellik saf dış görünüştür" tanımı, estetik haz nesneye

içkin maddi çıkarlarla bağdaşmaz düşüncesinden ibarettir. Bu inceleme, bizi, estetik hazzın maddi çıkar veya nesneye pratik bakıştan farklı olduğu ama onunla çelişmediği düşüncesine götürecek olsa bile, maddi ilginçliğin bizim için nesne ve estetik hazla olan bağını nasıl anlamak gerektiğini incelemeye girişecek değiliz. Gerçek nesnenin maddi bir çıkar düşüncesi uyandırmadan güzelmiş gibi görünebileceği, deneyime dayanarak yeterince gösterilecek: Yıldızları, bir denizi veya ormanı hayranlıkla seyrederken, kafamızda nasıl çıkarcı bir düşünce uyanıyor olabilir (gerçek bir ormana bakarken, bu ormanın ev yapımı veya evin ısıtılması için bana uygun olup olmadığını düşünmem mi gerekiyor?), yaprakların hışırtısını, bülbüllerin ötüşünü zevkle dinlerken bizde nasıl çıkarcı bir düşünce doğuyor olabilir? İnsana gelince, biz bir insanı çoğunlukla çıkara dayalı hiçbir zorlama olmaksızın, kendimizi zerrece düşünmeden severiz; dahası, o insan, kendisine karşı yaklaşımımız konusunda bizde maddi (stoffartig) bir ikircim yaratmadan, estetik açıdan hoşumuza gidebilir. Sonuçta, en yakın düşünce tarzı olarak ‘güzellik saf biçimdir’ düşüncesi, ‘güzelliğin saf imge olduğu’ anlayışından doğmaktadır ki böyle bir anlayış, güzelliği ideanın bağımsız bir nesnede gerçekleşmesinin mutlaklığı olarak tanımlamanın zorunlu bir sonucudur ve bu tanımla birlikte de yıkılır.

Yaşamdaki güzelliğe yönelik giderek daha genel ve daha şiddetli olan birtakım ifadelerden sonra, şimdi reel güzelliğin, neden gerçek güzellik olarak kabul edilemeyişinin en güçlü ve en genel son gerekçesine geliyoruz:

VIII. ”Bağımsız bir nesne, mutlak olmadığı için güzel olamaz; oysa güzellik mutlaktır” savı, gerçekten, mutlaklığı insanın sadece teorik gerçekliğinin değil, aynı zamanda canlı arzularının ölçütü kabul edenler [Hegel okulunun kendisi ve diğer pek çok felsefe okulu] için çürütülemez bir savdır. Ama bu sistemler, içsel diyalektik sürecin gücüyle onların içinde gelişerek doğan, ancak yaşamı tamamen başka türlü anlayan diğer bir sisteme yerini bırakarak yıkıldılar. Bütün insan arzularını *mutlak*ın altında toplama edimini doğuran görüşün felsefi temelsizliğine yönelik bu belirlemeyle yetinerek, eleştirimiz açısından saf estetik anlayışlara çok daha yakın diğer bir görüşe geçelim ve genel olarak insan eyleminin *mutlak*ı hedeflemediğini, insanın farklı, saf insanlık amaçlarını kastederken, mutlak hakkında hiçbir şey bilmediğini de söyleyelim. Bu noktada estetik duygu ve edim, insanın diğer duygu ve eylemleriyle tam olarak benzeşiktirler. Hayatta mutlak olan hiçbir şeye rastlamayız; o nedenle deneyime dayanarak, mutlak güzelliğin üzerimizde nasıl bir etki bıraktığını

söyleyemeyiz. Ama hiç değilse, *similis simili gaude*yi {tencere yuvarlanır kapağını bulur *-Lat.*}, bu nedenle bireyselliğin, bizim, yani bireyselliğimizin sınırlarını aşamayacak bireysel benliklerin çok hoşuna gittiğini, kendi bireyselliğinin sınırlarını aşamayan bireysel güzellikten çok hoşlandığımızı deneyimden biliyoruz. Bundan sonraki görüşleri çürütmeye çalışmanın bir anlamı yok. Sadece, gerçek güzelliğin bireysel olduğuna ilişkin düşüncenin, mutlaklığı güzelliğin ölçütü olarak öne süren estetik görüşlerin aynı sistemi tarafından geliştirildiğini eklemek gerek. Güzelliğin en önemli göstergesinin bireysellik olduğu görüşünden ortaya kendiliğinden, mutlaklık ölçütünün güzellik alanına yabancı olduğu yönünde bir düşünce, bu güzellik sisteminin temel anlayışıyla çelişen bir sonuç çıkıyor. Her zaman kaçınılmayan benzer çelişkilerin kaynağı, bizim sözünü ettiğimiz −içinde deneyimden çıkarılmış dâhiyane, dâhiyane olduğu kadar da onların apriori görüşüyle sıkça çelişen her şeyi bu görüşe tabi kılma girişimlerinin içsel temelsizliğinden olumsuz etkilenen sonuçların karıştırıldığı− sistemdir.

Yaşamdaki güzelliğe yönelik şu veya bu ölçüde haksız olan olumsuzlamaların tümü şimdi gözden geçirilecek, sanatın yaşamsal önemine ilişkin sorunun çözümüne başlamak da mümkün olacaktır. Egemen estetik anlayışlara göre, “sanat kaynak olarak, güzelliği onun yaşamdaki gerçek varlığı ölçüsünde insan için tam anlamıyla tatmin edici olmasını engelleyen (bizim ele aldığımız) kusurlardan kurtaracak insan iradesine sahiptir. Sanatın yarattığı güzellik, yaşamdaki güzelliğin kusurlarından arınmıştır.” O halde, asıl sanat tarafından yaratılan güzelliğin, yaşamdaki güzelliğe yüklenen olumsuzluklardan arınmışlık bakımından, gerçekten, yaşamdaki güzelliğin ne ölçüde üstünde olduğuna bakalım; bundan sonra, sanatın doğuşunun ve canlı gerçekliğe yaklaşımının egemen görüş olarak ortaya çıkmasının doğru olup olmadığına karar vermek bizim için kolay olacaktır.

I. “Doğadaki güzellik, tasarlanmış bir güzellik değildir.” Sanattaki güzellik belli bir bilinçle yaratılmış güzelliktir, bu doğru; ama her durumda ve bütün ayrıntılar bakımından mı? Bir sanatçının ve yazarın, asıl ifadesini kendi yapıtlarında bulan şeyleri ne ölçüde ve çoğunlukla net olarak kavrayıp kavramadığından söz edecek değiliz –sanatsal edimin bilinçsizliği çoktandır her şeyin yorumlandığı ortak alan oldu. Belki de, yaratıcı yeteneğin ürünü olan yapıtların gerçekten her zaman pek çok içgüdüsel, kurgulanmamış öğeye sahip olduğu konusu üzerinde uzun uzadıya

durmaktan ziyade, yapıtın güzelliğini sanatçının bilinçli istenci bağlamında açıkça ortaya koymak, bugün belki de daha çok gereklidir. Her ne kadar bu iki görüş biliniyor olsa da burada onlar üzerinde durmanın bir yararı yok. Şunu söylemek, belki de gereklidir: Sanatçının (özellikle de yazarın) belli bir amaç içeren istenci, güzellik kaygısının onun sanatsal yaratısının gerçek kaynağı olduğundan söz etme hakkı vermez her zaman. Gerçekten, yazar, her zaman "mümkün olanın en iyisini" yapmaya çalışır; ancak bu, henüz onun yapıtın sanatsallığı veya estetik açıdan değerli kılınması konusunda duyduğu olağanüstü ya da başlıca özenin, taşıdığı bütün istem ve düşünceyi yönlendirdiği anlamına gelmez: Doğada kendi aralarında çatışma halinde olan ve kendi çatışmalarıyla güzelliği yok eden veya bozan pek çok istem olduğu gibi, sanatçının, yazarın da içinde onun güzelliği yaratma arzusu üzerindeki etkisiyle yapıtının güzelliğini bozan birçok istem vardır. Birincisi, sanatçının daha fazla bir şey değil de sadece sanatçı olmasına izin vermeyen onun çeşitli yaşamsal arzuları ve gereksinimleri buraya aittir. İkincisi, sanatçının yapıtını yaratırken salt güzelliği düşünmesine izin vermeyen ussal ve ahlaksal görüşleri vardır bir de. Üçüncü ve son nokta, sanatçının sanatsal yaratım ideası, genel olarak sadece güzelliği yaratma arzusundan doğmaz: Taşıdığı adı hak eden bir yazar, ortaya koyduğu yapıtlarda genel olarak bize kendi düşüncelerini, görüşlerini, duygularını vermek ister, yoksa salt yarattığı güzelliği değil. Kısacası, yaşamdaki güzellik, eğer doğanın diğer istemleriyle bir çatışma içinde gelişiyorsa, sanattaki güzellik de aynı şekilde onu yaratan insanın diğer istem ve gereksinimleriyle çatışma içinde gelişir; bu çatışma gerçekten güzelliği bozuyor veya yok ediyorsa, o zaman onun, güzelliği bir sanat yapıtı içinde bozma veya yok etme şansının daha az olduğunu sanmam. Yaşamdaki güzellik, eğer ona yabancı, onun *sadece* güzel olmasına izin vermeyen etkiler altında gelişiyorsa, bu durumda sanatçı veya yazarın yaratısı, sonucu aynı olması gereken farklı istemlerin çoğunluğu şeklinde gelişir. Biz, yine de, sanatın taşıdığı amaç şayet doğanın arınmış olduğu kusurlardan arınmışsa, güzel sanat yapıtlarındaki amacın doğanın güzel yapıtlarındaki amaçtan daha büyük olacağını, bu noktada sanatın doğadan yüceliğini kabule hazırız. Ama sanat, bir yandan bir amaç kazanırken, aynı şekilde diğer yandan kaybetmektedir; sorun şu ki, sanatçı, kafasında güzelliği kurgularken, düşündüğü şey çoğunlukla hiç de güzellik değildir: Güzellik, onun gerçek güzelliği içinde kavranabilmesi gerektiğini çok az ister –oysa sanatçılar, sadece istem dışı, çoğu zaman tek yanlı anlayışlarının değil,

sanatsal içgüdülerinin de onları sık sık yanıltması gibi, güzellik anlayışlarında da sıkça yanılmaktadırlar! Kişiliğin bütün kusurları sanatta amaçtan ayrılmazdır.

II. “Gerçek yaşamda güzelliğe ender rastlanır”; ama acaba sanatta daha mı sık rastlanıyor? Gerçekten, her gün nice trajik veya dramatik olay yaşanıyor! Ama çok sayıda güzel tragedya veya dram var mıdır gerçekten? Batı edebiyatlarının tümünde yirmi otuz kadar var, Rus edebiyatında ise −eğer yanılmıyorsam “Boris Godunov”[3] ve “Şövalyeler Çağından Sahneler”[4] dışında− ortalamanın üzerinde bir tek yapıt yok. Kaç roman gerçek hayatta yaşanıyor ki! Gerçekten, iyi romanların sayısı fazla mı? İngiliz ve Fransız edebiyatlarında belki birkaç düzine, Rus edebiyatında da beş altı tane iyi roman vardır. Doğada veya resimde ha deyince güzel bir manzarayla karşılaşmak mümkün mü? Peki, neden böyle? Genel olarak her kuşakta dâhi insanların az olması gibi, büyük yazar ve sanatçıların da sayıca çok az olmasından ötürü. Şayet güzelliğin veya yüceliğin yaratılması için yaşamda tam uygun bir fırsat ender olarak doğuyorsa, bu durumda bir dâhinin doğma ve özgürce gelişme fırsatı daha az olacaktır, çünkü burada çok daha fazla uygun koşulların bir araya gelmesi gerekiyor. Yaşama karşı bu olumsuzlama, daha ağırlıklı olarak sanatadır.

III. “Doğadaki güzellik geçicidir”; −sanattaki güzellik çoğunlukla ebedidir, bu doğru; ancak her zaman değil, çünkü bir sanat yapıtı da herhangi bir olaydan ötürü yıkıma uğrar, bozulmaya maruz kalır. Yunan lirikleri bizim için ölüdür; Apelles’in resimleri, Lisipp’in heykelleri ölüdür. Ama bunun üzerinde durmayıp, pek çok sanat yapıtının ölümsüz olmayışının diğer nedenlerine geçelim –maddenin eskimesi de bir modadır. Doğa eskimez, solup sararan yapıtlarının yerine yenilerini doğurur; sanat bu sonsuz yeniden üretme, kendini yenileme yeteneğinden yoksundur, oysa zaman sanat yapıtları üzerinde iz bırakmadan da geçmez. Edebi yapıtlarda dil çabuk eskir, bu nedenledir ki çağdaşlarından aldığımız tadı Shakespeare’den, Dante’den, Volfgram’dan kolayca alamıyoruz. Çok daha önemlisi, pek çok edebiyat yapıtı zamanla bizim için anlaşılmaz (o çağın koşullarına ait düşünceler ve tabirler, olaylara ve kişilere yönelik imalı sözler), birçoğu da rengini yitirerek tat vermez oluyor. Bilimsel yorumlar, o çağın insanları için olduğu kadar, sonraki kuşaklar için de her zaman anlaşılır ve canlı yapılamıyor; kaldı ki, bilimsel yorumlarla estetik haz birbirine aykırı şeylerdir; bunlar üzerinden yazılan edebiyat yapıtının anlaşılır olmayı bıraktığından artık söz etmiyoruz. Daha da önemlisi,

uygarlığın gelişmesi, anlayışların değişmesi, bazen edebiyat yapıtının bütün güzelliğini yok ediyor, bazen de onu tatsız veya iğrenç bir şeye dönüştürüyor. Romalı şairlerden mütevazı Vergilius'un eglogları (çobanlamaları) dışında örnekler vermek istemiyoruz.

Edebiyattan diğer sanatlara geçelim. Müzik yapıtları, bestelendikleri enstrümanlarla birlikte yok olur. Geçmiş çağların bütün müziği bizim için ölüdür. Eski müzik yapıtlarının güzelliği mükemmel orkestrasyonla birlikte solar. Bir resimdeki boyalar çok çabuk solup kararır; XVI-XVII. yüzyıllara ait tablolar ilk güzelliklerini çoktan yitirmiştir. Bütün bu nedenlerin sanat yapıtları üzerindeki etkisinin güçlü olmasına karşın, yine de asıl neden bu yapıtların geçiciliğidir –o çağın zevkinin, hemen her zaman moda olan, tek yanlı ve çoğunlukla içtenlikten uzak bir ruh halinin o sanatlar üzerindeki etkisi bu geçicilikte içkindir. Shakespear'in zamanımızın estetik zevki açısından kötü olan her dramının yarısı moda yapıldı; moda olan ruh hali, Rasin ve Cornelia'nın trajedilerinde yansısını bulurken, onlarla alay ettiğimiz kadar kendilerinden tat almak zorunda da bırakmazlar bizi. Ne resimde, ne müzikte, ne mimaride 100-150 yıl önce yaratılmış, yaratıcı dâhinin bütün gücünün izlerini üzerinde taşımasına karşın, bugün ya cansız ya da gülünç görünmeyen neredeyse bir tek yapıt yoktur. Günümüz sanatı da elli yıl sonra sık sık gülümsemelere neden olacaktır.

IV. “Yaşamdaki güzellik, kendi güzelliği içinde değişkendir.” Doğru; ancak sanattaki güzellik kendi güzelliği içinde ölüdür, hareketsizdir, bu daha kötüdür. Canlı bir yüze birkaç saat boyunca bakılabilir; oysa bir tablo çeyrek saat sonra sıkıcı olmaya başlar, yüzeysel resim bilgisine sahip olup da bir tablonun önünde bir saat duran kimselere çok az rastlanır. Edebi yapıtlar, resim, mimari ve heykel alanındaki yapıtlardan daha canlıdır, ama onlar da bizi çok çabuk bıktırır: Kuşkusuz, bir romanı peş peşe beş kez okuyacak durumda olan bir insan çıkmaz; oysaki yaşamın kendisi, canlı yüzler ve gerçek olaylar çeşitlilikleriyle çekicidir.

V. “Doğadaki güzellik bizim ona baktığımız açıdan verilir, başka bir açıdan değil.” Bu, hemen hiçbir zaman haklılık taşımayan bir düşünce olmakla birlikte, sanat yapıtları için neredeyse her zaman geçerlidir. Çağımıza ve uygarlığımıza ait olmayan bütün sanat yapıtlarını mutlaka o çağa, onları yaratan uygarlığa bırakmamızı gerektirir, değilse bu yapıtlar bize güzel görünmek bir yana, anlaşılmaz ve tuhaf gelecektir. Eğer antik Yunan dönemi çerçevesinde bakmazsak, Safo ile Anakreon'un şarkıları, bize zamanımızın yayımlanmasından utanılan yapıtlarına benzer estetik

olmayan bir zevkin ifadesi olarak görünecektir. Ataerkil toplumu bir düşünceyle kafamızda canlandırmazsak, Homeros'un şarkıları bize arsızlıkla, kabalıkla, oburlukla, ahlak duygusunun yokluğuyla dokunur. Ama Grek dünyası bize çok uzak, daha yakın bir çağı ele alalım. Shakespear'de ya da İtalyan ressamlarında, geçmişi ancak o geçmişin nesneler ve olaylara ilişkin anlayışlarıyla birlikte zihnimizde canlandırdığımız zaman kavranan ve değer verilen o kadar çok şey buluruz ki! Bugüne daha yakın bir örnek verelim: Goethe'nin "Faust"u, "Faust"un anlatımına hizmet eden arzuların ve sorunların yaşandığı o çağı yansıtma gücünde olmayan tutkulu bir yapıt olarak görünür insana.

VI. "Yaşamdaki güzellik, içinde pek çok çirkin öğe veya ayrıntıyı barındırır." Ama aynı durum sanatta da, üstelik çok daha büyük ölçüde söz konusu değil mi? Kusurlar bulmanın olanaksız olduğu sanat yapıtlarına bakın. Walter Scott'un romanları çok uzun, Dickens'in romanları neredeyse hep doğallıktan uzak bir duygululuk taşır ve çoğunlukla da uzun yapıtlardır; W. M. Thackeray'ın romanları kimi zaman (ya da daha doğru bir deyişle, çok sık olarak) ironik kötücül bir saflık isteğini sürekli ortaya koymalarıyla okuru bıktırır. Ama son dâhiler estetik alanında çok az rehberlik ediyor; estetik, özellikle Homeros'u, Yunan trajedi yazarlarını ve Shakespear'i sever. Homeros'un destan öğeleri arasında kopukluklar vardır; Aeschylus ve Sofokles son derece iç karartıcı ve kurudurlar, ayrıca, Aeschylus'un dramatikliği de yetersizdir; Euripides sulu gözdür. Shakespear, retorik ve kibirlidir; Goethe'nin de söylediği gibi, *eğer* üzerlerinde biraz daha çalışılsaymış, dramlarının sanatsal yapısı çok iyi olacakmış. Resim sanatına geçelim, aynı şeyi bu alan için de kabul etmemiz gerekecek: Bir tek Rafaello'ya karşı çok az olumsuz ses yükseliyor, diğer bütün ressamlardaki birçok zayıf yön çoktandır ortaya konmuş durumda. Ancak Rafaello'nun anatomi konusundaki cehaleti de yergi konusu ediliyor. Müzik konusunda söyleyecek bir şey yok: Beethoven son derece anlaşılmaz ve çoğunlukla da kabadır; Mozart'ta orkestrasyon zayıftır. Yeni kompozitörlerde çok fazla gürültü patırtı var. İşin erbaplarına göre, tek kusursuz opera yapıtı "Don Juan"dır, bu kimseler onu sıkıcı bulmazlar. Doğada ve canlı insanda eğer mükemmellik yoksa, bu durumda o mükemmelliği sanatta ve insanın yaptığı işlerde bulma olasılığı daha düşüktür. "Sonuç olarak, bir şeyin nedensiz olması mümkün değildir" insanda. Genel olarak bütün sanat yapıtlarındaki zayıflığı tanıtlamak isteyen kimsenin önünde geniş, sınırsız bir alan açılmaktadır. Kuşkusuz, benzer girişimler zekânın tarafsızlığını

değil ama keskinliğini gösterebilirdi. Büyük sanat yapıtları önünde eğilmeyen insan acınmaya layıktır; fakat abartılmış övgülerin, o insanı, eğer güneşte lekeler varsa, o zaman bu lekelerin insanın "dünya işlerinde" olmamasının mümkün olmadığını aklına getirmek zorunda bırakması bağışlanabilir bir şeydir.

VII. "Canlı bir nesnede yaşamın ağır, kaba süreci gerçekleştiği için, o nesnenin güzel olması olanaksızdır." Sanat yapıtı ölü bir nesnedir, bu nedenle onun bu olumsuzlamanın dışında tutulması gerekirmiş gibi görünüyor. Yine de böylesi bir yargı yüzeyseldir; gerçeklerle çelişiyor. Bir sanat yapıtı yaşam sürecinin eseridir, işini sadece zorlu bir mücadeleyle yapmayıp, üretim mücadelesinin ağır, kaba izlerini yapıtında yansıtan canlı insanın eseridir. Acaba dedikleri gibi, dramlarını gülüp eğlenerek, düzeltmeden yazan Shakespear tarzında eğlenerek çalışan yazar ve ressamların sayısı fazla mıdır? Bir yapıt eğer zahmetli bir çalışmayla yaratılmışsa, ışığında bir sanatçının çalıştığı "kandil yağı lekeleri" olacaktır üzerinde. Hemen hemen bütün sanat yapıtlarında bir zorluk bulunabilir, ilk bakışta kolaymış gibi bile görünürler. Ama eğer bu yapıtlar gerçekten büyük, ciddi bir çalışma olmadan yaratılıyorsa, bunlarda kaba işçiliğin doğuracağı sıkıntı kendini gösterecektir. O halde, ikisinden biri: ya sanatta kabalık, ya da ciddi bir işçilik –işte sanat yapıtları için Scylla ve Charybdis örneği.

Bu analizle ortaya konan kusurların sanat yapıtları üzerinde her zaman kabalık düzeyinde belirgin izler bıraktığını söylemek istemiyorum. Ben sadece, yaşamdaki güzelliğe yönelik titiz bir eleştirinin, sanatın yarattığı güzelliğe asla katlanamayacağını göstermek istiyorum.

Yaptığımız bu özetlemede, sanat eğer ruhumuzun yaşamdaki güzelliğin kusurlarından duyduğu hoşnutsuzluktan ve daha iyi bir şey yaratma arzusundan doğuyorsa, bu durumda insanın bütün estetik etkinliğinin boşuna, yararsız olduğu, insanın da sanatın onun beklentilerini karşılamadığını görerek, çabucak ondan vazgeçtiği görülüyor. Kısacası, sanat yapıtları, canlı gerçeklikteki güzellikte bulunabilecek bütün kusurlara sahiptir. Ama sanat, genel olarak doğa ve yaşama yeğlenme noktasında hiçbir hakka sahip değilken, kimi sanatlar kendi alanlarında verilmiş yapıtları canlı gerçekliğin gerekli olguları üzerinde bir yere oturtan kendine özgü herhangi bir üstünlüğe sahip olabilirler mi? Dahası, bir sanat, gerçek dünyaya uygun düşmeyen bir şey üretiyor olabilir mi? Bu sorular eleştirimiz içinde henüz karşılık bulmuş değil ve biz, doğa tarafından

insanın güzellik arzusundan bağımsız olarak yaratılan yaşamdaki güzelliğe yaklaşımda, başlıca sanatlarda nasıl bir güzellik anlayışının olduğunu görmek için, özel olayları izlemek zorundayız. Ama bu özet, bize, sanatın doğuşunun, canlı gerçekliğin estetik bakımından doyurucu olmamasıyla açıklanıp açıklanamayacağı konusunda olumlu yanıt verir.

Birçok sanat dalı, çoğunlukla insanın sadece yapı işini gerçekten sanat düzeyine yükseltmeyi bırakarak, pratik amaçlarını az ya da çok gerçekleştirmek için bulunduğu bütün o çok çeşitli etkinliklerinden biri olan mimariyle başlar. Ama “sanat yapıtları” kavramından eğer “insanın egemen güzellik arzusunun etkisiyle yarattığı şeyler” anlaşılıyorsa, sanat alanını bu şekilde sınırlandırmak doğru olmaz –insan üretkenliğinin neredeyse bütün nesneleri bu arzunun etkisinin ağırlığı altında tasarlanıp gerçekleştirilirken, halk, ya da daha doğrusunu söylemek gerekirse, toplumun yüksek kesimi estetik duygusunun böylesi bir gelişme düzeyine sahiptir: Ev yaşantısının rahatlığı için gerekli olan eşya (mobilya, kap kacak, ev süsleri), giysi, bahçeler vb. Eski çağların Etrüsk vazoları ve tuhafiye eşyası herkes tarafından “sanat eseri” olarak kabul edilir; bunlar “heykel” bölümüne aittir, kuşkusuz, bu tam anlamıyla doğru değildir. Ama acaba mobilya sanatını mimari içinde görmek zorunda mıyız? Başlangıçtaki yapılış amacı −gezinti ve dinlenme yeri işlevi görmek− tamamen estetik zevkin araçları olma amacına bağlı çiçeklikleri ve bahçeleri hangi alana ait sayacağız? Bahçecilik kimi estetikçilerde mimarinin bir kolu olarak nitelenir ki bu açık bir zorlamadır. Estetik zevkin egemen etkisi altında nesneler yaratan her türlü etkinliği sanat olarak nitelerken, sanatın alanını önemli ölçüde genişletmek gerekecek; çünkü mimariyi, mobilyacılığı, moda sanatını, bahçeciliği, kabartma sanatını vb. önemli ölçüde özdeş saymamanın olanağı yoktur. Bize denecektir ki: “Mimari doğada olmayan yeni bir şey yaratır, kendi malzemesinin şeklini tamamen değiştirerek onu yeniden yapar; insan üretiminin diğer kolları ellerindeki malzemeyi ilk haliyle bırakır.” Hayır, insan etkinliğinin bu bakımdan da mimariye bırakılmayacak pek çok kolu vardır. Çiçekçiliği örnek verelim: Kır çiçekleri, soyunu çiçekçiliğe borçlu olan parlak katmerli çiçeklere hiç benzemez. Doğal bir ormanla insan elinin yaptığı bir bahçe veya park arasındaki ortak nokta nedir? Mimaride taşların yontulması gibi, bahçecilikte de ağaçlar temizlenir, eğri olanlar düzeltilir, her ağaca doğal ormanda sahip olduğu şekilden tamamen farklı bir şekil verilir; mimarinin taşları düzenli bir grup halinde birleştirmesi gibi, bahçecilik de ağaçları parklarda düzenli bir grup olarak bir araya getirir.

Özetle, çiçekçilik veya bahçecilik “kaba malzemeyi” en az mimari kadar yeniden yapar, işler. Aynı şekilde, güzellik arzusunun egemen etkisi altında, örneğin, doğanın asla hiçbir benzerini yaratmadığı ve başlangıçtaki malzemenin, mimaride bir taşın uğradığı değişiklikten daha çok değiştiği kumaşlar üreten sanayiden de söz etmek gerekir. “Mimari, öteki pratik işlerden çok daha büyük bir sanat olarak, yaşamsal amaçlara uygun olmayı tamamen bir yana bırakıp, salt estetik duygunun hükmü altında bir işlev sergiler.” Ama çiçekler, yapay parklar hangi yaşamsal amaca uygun düşüyor? Parfenon veya Elhamra pratik olarak yararlı bir kullanıma sahip değiller miydi? Yine de estetik alanında kendine özgü bir başlık altında yer verilmeyen çiçekçilik, mobilyacılık, mücevheratçılık ve moda sanatı, pratik düşüncelere mimariden çok daha az ölçüde bağımlıdırlar. Biz bunun nedenini, bütün pratik işlerden bir tek yapı işinin genel olarak taşıdığı öz bakımından değil, sanat düzeyine yükseltilmiş diğer pratik iş kollarında verilen yapıtların “önemsizlik” yüzünden unutulmalarından dolayı ince sanat adıyla onurlandırılmasında görüyoruz; buna karşın, bakıldığında, mimari yapıtların taşıdıkları önemden, değerden ve sonuç olarak, sadece kunt olmalarından ötürü, her şeyden önce insan tarafından yapılan diğer bütün pratik işlerden daha önde oldukları göz ardı edilemez. Sanayinin “tat” alma veya estetik duygusunu tatmin etme amacı taşıyan bütün kollarını, bütün zanaatları mimariyle aynı düzeyde “sanatlar” olarak kabul ederiz, ama bu alanlarda verilen yapıtların güzellik arzusunun egemen etkisi altında tasarlanıp gerçekleştirilmeleri, (mimarinin de her zaman taşıdığı) diğer amaçların bu temel amaca tabi kılınmaları koşuluyla. Pratik bir iş alanının gerçekten gerekli veya yararlı bir şey üretme arzusundan çok, güzel bir şey yaratma arzusunun egemen etkisi altında tasarlanmış ve gerçekleştirilmiş yapıtlarının ne ölçüde saygıya değer oldukları bambaşka bir sorundur. Bu soruna ilişkin bir yargıda bulunmak irdeleme alanımızın dışında kalıyor; ama bu sorunun çözüm bulacak olması gibi, aynı şekilde mimari yapıtların pratik iş anlamında değil de su katılmamış sanat anlamında lâyık oldukları saygının ölçüsü sorunu da çözüm bulmak zorunda. Bir düşünür, ederi 10.000 frank olan bir Kaşmir şalına, yine 10.000 franklık bir masa saatine hangi gözlerle bakıyorsa, 10.000 frank değerindeki zarif bir dükkâna da aynı gözlerle bakmak zorundadır. Belki de, o, yapıtların sanat yapıtı olmasından çok, lüks eşya olmasından ötürü böyle bir davranış sergileyecek ya da belki gerçek sanatın lüksten kaçındığını söyleyecektir, çünkü güzelliğin var olan niteliği sadeliktir. Fazla açık bir sanat dalına ait bu

yapıtların doğal gerçeklikle nasıl bir ilişkisi vardır? Sorun, yarattığı yapıtlarda belirlediği gerçek hedeften −gerekli veya yararlı bir şey üretmek− sapan, buna karşın en önemli niteliğini −doğanın yaratmadığı bir şeyi yaratmak− koruyan insanın pratik eyleminin ürünü olan yapıtların, bizim dikkat çektiğimiz olaylar içinde söz konusu edilmeleriyle çözülür. O nedenle, bu olaylar içindeki sanat yapıtlarının sahip olduğu güzelliğin, doğanın yarattığı eserlerdeki güzellikle ilintili olması sorun teşkil edemez: Doğada bıçak, çatal, çuha, saat gibi nesnelerle karşılaştırılabilecek nesneler yoktur; aynı şekilde doğada evlerle, köprülerle, sütunlarla vb. karşılaştırılabilecek nesneler de yoktur.

O halde, güzellik arzusunun egemen etkisi altında yaratılmış bütün yapıtlar ince sanatlar alanına ait sayılırken bile, mimari yapıtların ya kendi pratik niteliklerini koruduklarını, böyle bir durumda da sanat yapıtları olarak ele alınabilir olma hakkına sahip olmadıklarını ya da gerçekten sanat yapıtları olduklarını, ama kuyumculuk eserleriyle ne kadar gurur duyuluyorsa, onlarla da ancak o kadar gurur duyulabilecek bir sanatın yapıtları olduklarını söylemek gerekecek. Sanatın özüne ilişkin anlayışımıza göre, mükemmelin yaratılma arzusu, zariflik, incelik, güzellik anlamında henüz sanat değildir; sanat için, göreceğimiz gibi, daha fazlası gerekiyor; o nedenle, biz, mimari yapıtları hiçbir koşulda sanat yapıtları olarak adlandırma cesaretinde bulunmayacağız. Mimari, dış görünüşün güzellik isteğine her zaman uzak olmayan pratik insan etkinliklerinden biridir; bu bakımdan sahip olduğu önemli bir niteliğiyle değil, sadece kendi alanındaki eserlerin ölçüleriyle mobilyacılıktan ayrılır.

Doğa ve yaşamdaki yapıtlara göre daha aşağı düzeyde bulunan resim ve heykel alanındaki yapıtların genel eksikliği, bunların cansızlığıdır, devinimsizliğidir; bunu herkes kabul eder, onun için bu noktaya ilişkin ayrıntılı açıklamalarda bulunmanın bir yararı olmazdı. En iyisi bu sanatların doğaya karşı sanal üstünlüklerine bir göz atalım.

Heykel sanatı insan bedeninin biçimlerini betimler; heykelcilikteki diğer her şey aksesuardır. Bu nedenle, heykelciliğin insan figürünü nasıl betimlediğinden söz edeceğiz sadece. Medici Venüs'ün veya Venüs de Milo'nun (Aphrodite), Apollon Belvedere'nin vb. yüz ve beden hatlarındaki güzelliğin, canlı insanların güzelliğinden çok daha üst düzeyde olması, bir tür aksiyoma dönüşmüştür. St. Petersburg'da ne bir Medici Venüs, ne de bir Apollon Belvedere var, ama Canova'nın yapıtları vardır. Onun için biz St. Petersburglular, heykellerin güzelliğini bir dereceye kadar yargılama

cesaretine sahip olabiliriz. St. Petersburg’da yüz güzelliği bakımından yaşayan birçok insanın güzelliğinin yanında çok sönük kalan bir tek heykel yok, ancak böyle birkaç güzel yüze rastlamak için de herhangi bir kalabalık caddeden geçmek gerek. Bağımsız bir yargıda bulunmaya alışkın büyük bir kesim buna hak verecektir. Ama biz bu özel izlenimi yine de kanıt saymayacağız. Çok daha sağlam başka bir kanıt var. Bir sanat yapıtını yüz güzelliği bakımından canlı bir insan yüzüyle karşılaştırmanın olanaksız olduğu, matematiksel bir kesinlikle kanıtlanabilir: Sanatta, sanatçının düş gücündeki idealin çok daha altında bir idealin gerçekleştiği bilinir. Ama bu ideal, güzellik açısından, sanatçının görme fırsatına sahip olduğu canlı insanların asla üstünde olamaz. “Yaratıcı fantezinin” güçleri çok sınırlıdır: Bu fantezi, olsa olsa deneyimden elde edilen izlenimleri birleştirebilir; düş gücü bir şeyin çeşitliliğini artırır ve ona yaygınlık kazandırır ama bizim gözlemlediğimiz veya denediğimizden, bizim hiç düşleyemediğimizden daha yüksek düzeyde yapar bunu. Güneşi büyüklük bakımından, gerçekte olduğundan çok daha büyük gösterebilirim; ama bana gerçekte göründüğü gibi onu çok parlak düşleyemem. Aynı şekilde bir insanı, gördüğüm insanlardan daha uzun boylu, daha şişman vb. gösterebilirim. Ama gerçek hayatta görmüş olduğum yüzlerden daha güzel yüzler düşleyemem. Bu, insandaki fantezi güçlerinin üstünde bir şeydir. Sanatçı bir tek şey yapabilir: Bir güzelin alnını, bir diğerinin burnunu, bir başkasının da ağız ve çenesini kendi ideali olarak birleştirir; sanatçıların bunu ara ara yaptıklarını tartışmayacağız. Ancak, birincisi, bunu yapmanın gerekli olup olmadığı, ikincisi, bu organlar gerçekte değişik yüzlere aitken, bunları birleştirmeyi hayal etme durumunda olunup olunmadığı kuşkuludur. Sanatçı, tamamı bu şekilde, yani bir organı güzel, diğerleri çirkin olan yüzlerle karşılaştığında ancak böyle bir şey gerekli olur. Ama genel olarak bir yüzün bütün organları aynı tarzda güzel ya da hemen hemen aynı tarzda çirkindir; sanatçının, örneğin, alından hoşnut olduğu için, burun ve ağız hatlarından da neredeyse aynı oranda hoşnut kalması gerekecektir. Genel olarak, eğer bir yüz çirkin değilse, o zaman bütün organları kendi aralarında öyle bir uyum içinde olurlar ki, bu uyumun bozulması yüz güzelliğinin bozulması anlamına gelecektir. Karşılaştırmalı anatomi söylüyor bize bunu. Gerçekten, şu sözler sıkça duyulur: “Burun birazcık yukarı kalkık, dudaklar birazcık kalın olsaymış, şu yüz ne kadar güzel olacakmış” vb. Hiç tartışmasız, bütün organlarının güzel olmasına karşın, bir yüzü bazen sadece bir organ çirkinleştirir; bu tarz bir hoşnutsuzluğun, genel olarak −ya da daha

doğrusunu söylemek gerekirse, hemen her zaman− ya uyumu kavrama yeteneksizliğinden ya da güzelden haz duyma konusundaki gerçek, güçlü bir yetenek ve istek yoksunluğuna yakın bir kapristen doğduğunu düşünürüz. İnsan vücudunun organları, her canlı organizma gibi, kendi birliğinin etkisiyle sürekli bir yeniden canlanma içindedir, bir organın biçimi diğer organların biçimine bağlı olduğundan aralarında sıkı bir bağ bulunur, diğer organların biçimi de o bir organın biçimine bağlıdır. Daha da önemlisi, bu bir organın değişik bölümleri, bir yüzün değişik organları için de söylenebilir. Görünüşteki karşılıklı bağımlılık, belirttiğimiz gibi, bilim tarafından kanıtlanmaktadır, ama bilimin yardımı olmadan da uyumluluk duygusu bakımından yetenekli herkes için gözle görülür bir durumdur bu. İnsan bedeni bir bütündür; onu parçalara ayırmanın ve şu organ iyidir, şu çirkindir demenin olanağı yoktur. Burada da bir araya gelme, mozaiklik özelliği, seçme gibi durumlar, başka birçok olguda olduğu üzere, aykırılıklara yol açıyor; hepsini kabul edin veya hiçbirini etmeyin −siz ancak o zaman, hiç değilse kendi görüşünüz bakımından haklı olacaksınız. Eklektizmin ölçüsü yalnız umacılara, bu eklektik varlıklara uygundur. Bunlar, "heykelciliğin büyük yapıtlarının" yontulmasında, kuşkusuz, özgün varlıklar olarak bir işlev görmez. Eğer sanatçı yontacağı heykel için alnı bir yüzden, burnu ötekinden, ağzı bir başkasından almışsa, bununla yalnız bir şeyi kanıtlamış olur: Kendi zevksizliğini ya da en azından, kendine model olarak gerçekten güzel bir yüz bulma konusundaki acizliğini. Öne sürülen bütün düşüncelere dayanarak, bir heykeldeki güzelliğin canlı bir insanın güzelliğinden daha üst düzeyde olamayacağını düşünüyoruz, çünkü bir fotoğraf veya resim orijinalinden daha güzel olamaz. Gerçekten, bir heykel, her zaman bir modelden alınmış güvenilir bir kopya olmaz; bazen "sanatçı heykelde kendi idealini cisimlendirir" −ama sanatçının yarattığı modele benzemeyen idealinin ne şekilde oluştuğundan ileride söz etme fırsatımız olacak. Bir heykelde yapısal hatlar dışında, bir gruplandırma ve ifadenin de olduğunu unutmayalım; ama güzelliğin bu iki öğesinin bir heykelden ziyade bir tabloda çok daha bütünlüklü oluşuyla karşılaşırız; geçtiğimiz resim konusundan söz ederken, bu iki öğeyi de bu nedenle tahlil edeceğiz.

Resmi, gerçek bakış açımızın bir gereği olarak, dış dünyayı betimleyen resim ve figür ve grupları bir manzara ortasında ya da genel bir ifadeyle bir ortam içinde betimleyen resim şeklinde ayırmak zorundayız.

Ayrı ayrı insan figürlerinin yapısal hatlarına gelince, resmin bu bakımdan sadece doğadan değil, heykelden de geri olduğunu söylemek

gerekir: Resim öyle tam ve belirgin çizgilerle bir betimlemede bulunamaz; buna karşılık, boyaları kullanarak, insanı canlı doğaya çok daha yakın betimler ve betimlediği insanın yüzünü bir heykele göre çok daha güçlü bir ifadeyle verebilir. Renk bileşimlerinin zamanla ne ölçüde mükemmellik düzeyine varacağını bilemeyiz, ama boyama tekniğinin bu yönünün bugünkü durumuyla, resim sanatı, genel olarak insan bedeninin rengini, özellikle de yüz rengini iyi veremez. Resimdeki renkler, vücut ve yüz rengine oranla kaba, zayıf ve taklit niteliği taşır; resimde zarif bir vücut yerine yeşilimtırak veya kırmızıya çalan bir vücut resmediliyor; bu yeşilimtırak veya kırmızıya çalan yüz betimi için olağanüstü bir "yeteneğe" sahip olunması gerektiğine bakmadan söylersek, canlı bir bedenin ölü renklerle tatmin edici düzeyde verilemeyeceğini kabul etmemiz gerekecek. Resim vücut renklerinden yalnızca birini –yaşlanmış veya sertleşmiş bir yüzün cansız, kuru rengini− oldukça iyi veriyor. Çiçek bozuğu ya da hastalıklı yüzler de, taze, genç yüzlerle kıyaslanamayacak ölçüde gerçeğe yakın çıkıyor tablolarda. En iyi şey resimde en kötü şekilde, en kötü şey de en tatmin edici şekilde çıkıyor karşımıza.

Aynı şeyi yüz ifadesi için de söylemeli. Yıkıcı şiddette bir sinir krizi sırasında kasılmalarla kendini gösteren yüzdeki ifade değişiklikleri, resimde yaşamın diğer küçük ayrıntılarından daha başarılı verilebiliyor; örneğin öfke, korku, azgınlık, taşkınlık, fiziksel acı veya fiziksel acıya dönüşen manevi acı ifadesi; çünkü bu olaylarda son derece kaba fırça vuruşlarıyla yeterince betimlenen yüz hatlarında ani değişmeler oluyor ve önemsiz bir yanlışlık veya renklerin tatminkâr olmaması aradaki büyük çizgileri siliyor: En kaba bir ima burada resme bakan için anlaşılırdır. Delilik, dar kafalılık, düşünce yoksunluğu gibi haller de diğer ayrıntıların ifadesinden daha tatminkâr şekilde veriliyor; çünkü burada uyumsuzluğu veren veya vermek zorunda olan neredeyse hiçbir şey yoktur –uyumsuzluk bozulmaz, ancak gerçekleşmedeki bir eksiklik olarak gelişir. Ama fizyonomideki diğer bütün değişimler doyurucu olmaktan çok uzak şekilde verilmektedir resimde; çünkü resim tatlı bir sevinç, sessiz bir dalgınlık, hafif bir neşelilik vb. halinin ifadesinin bağlı olduğu kaslardaki çizgilerin yumuşaklığını, en küçük değişimlerdeki uyumluluğu asla veremez. İnsanın elleri kabadır ve sadece son derece tatminkâr bir bezeme işini gerektirmeyen şeyi hakkıyla yapacak durumdadır. Doğayla karşılaştıracak olursak, işte bütün plastik sanatların gerçek adı: "Kaba iş." Bununla birlikte resim (ve heykel sanatı), doğa karşısında kendi çizgileri veya figürlerindeki ifadeden ziyade, yaptığı

gruplandırmayla gurur duyuyor. Fakat bu gurur pek anlaşılır değildir. Gerçi figürlerin gruplandırılmasında sanat bazen kusursuz bir başarı sağlıyor, ancak çok ender yakaladığı bu başarıyla boşuna övünmüş olacaktır; çünkü gerçeklikte bu konuda *hiçbir zaman* başarısızlık söz konusu olmaz: Her canlı insan grubundaki her birey: 1) aralarında oluşan sahnenin özüne, 2) kendi bireysel niteliklerinin özüne ve 3) ortam koşullarına tam uygun bir konumda bulunurlar. Bunun tümü gerçek yaşamda her zaman kendiliğinden olan bir şeydir, oysa sanat bu başarıyı çok zor yakalıyor. Doğa ile sanatı neredeyse her yönden niteleyen olgu şudur: Doğada "her zaman ve kendiliğinden", sanatta "çok ender ve büyük bir çabayla."

Doğayı betimleyen resme geçelim: Nesnelerin görüntüleri, yeniden, asla "elle resmedilemez değil sadece, düş gücüyle de gerçeklikte karşılaşılandan daha iyi betimlenebilir; nedenini yukarıda açıkladık. Düş gücü gerçek bir gülden daha güzelini yaratamaz; gerçekleştirilen şey her zaman düşlenen idealin gerisinde kalır. Bazı nesnelerin renkleri resimde çok iyi verilebiliyor, ancak renksel özellikleri verilemeyen pek çok nesne var. Genel olarak koyu renkler ve kaba, sert ayrıntılar daha başarılı verilebilirken, aydınlık noktalar daha kötü veriliyor. Güneşin aydınlattığı nesnelerin boyaması hepsinden kötü; aynı şekilde gün ortasının gökyüzü mavisi, sabah ve akşam saatlerinin pembe ve altın sarısı renklerinin verilişi de başarılı olmaktan uzak. "Ama büyük ressamlar özellikle bu güçlüklerin aşılmasıyla ün kazanmışlardır", yani güçlükleri diğer ressamlardan çok daha iyi alt ederek. Biz resim alanında verilen yapıtların değerinden söz etmiyoruz, onların en iyilerini doğayla karşılaştırıyoruz. En iyi resimler diğerlerinden ne kadar iyiyse, doğadan da o kadar geridir. "Ama resim bir peyzajı daha iyi gruplandıramaz mı?" Kuşkumuz var; hiç değilse doğada adım başı hiçbir şey eklenemeyecek ve hiçbir şey çıkarılıp atılamayacak nitelikte manzaralarla karşılaşılıyor. Yaşamını sanat incelemelerine adamış ama doğayı gözden kaçıran pek çok kimse böyle söylemiyor. Ne var ki, her insanın ressamlık hevesinin veya amatörlükteki tek yanlılığın tutsağı olmayan basit, doğal duygusu, yalnız hayranlık duyulabilecek ve içinden hiçbir şey atılamayacak olan bu tür yerlerin, böylesi manzaraların doğada çok daha fazla bulunduğunu söylediğimizde, bizden yana akacaktır. Çok büyük bir ormana girin –Amerika kıtasının ormanlarından değil, "insan elinden" zarar görmüş bizim Avrupa ormanlarından söz ediyorum−, bu ormanda eksik olan nedir? Çok büyük bir ormanı gören bir insanın aklına, ondan eksiksiz estetik bir zevk almak için bu ormanda bir şeyleri değiştirmek veya ona bir şeyler

eklemek gerektiği gelir mi? Kırım veya İsviçre’nin değil, hayır, türler yönünden zayıf olduğu söylenen bizim Avrupa Rusyası’nın içlerine doğru karayoluyla iki üç yüz verst kadar gidin, bu kısa yolculukta sizi hayran bırakacak ve hayranlıkla seyrederken “eğer burada şu da olsaymış, şurada bu olmasaymış manzara daha güzel olacakmış” diye düşünmeyeceğiniz böylesi yerlerle o kadar çok karşılaşırsınız ki. Estetik duygu yönünden sağlam bir insan doğadan bir bütün olarak zevk alır, onun güzelliğinde kusurlar bulmaz. Güya “betimlenen bir manzaranın gerçek doğadan daha görkemli, daha zarif veya her açıdan daha güzel olabileceği” düşüncesi, ortaya çıkışıyla bir ölçüde, zamanımızda bile aslında ondan kurtulamamış olanların kendilerini beğenmiş bir tavırla alay ettikleri bir kör inancı gerektirir ki, o kör inanç doğanın kaba, değersiz, pis olduğu, onu yüceltmek için temizlenip bezenmesi gerektiği inancıdır. Bu, kesilmiş bahçeler ilkesidir. Resmedilmiş manzaraların gerçek doğa manzaralarından üstün olduğu düşüncesinin diğer bir kaynağını aşağıda, sanat yapıtlarından aldığımız zevkin tam da ne olduğu konusunu ele alırken inceleyeceğiz.

Bir grup insanın bir manzara içinde betimlendiği üçüncü tür resimlerin doğaya yaklaşımına göz atmak kalıyor geriye. Resimle betimlenen grup ve manzaraların düşünce bakımından asla gerçekliğin bize sunduğundan üstte olamayacaklarını, gerçekleşme bakımından da her zaman gerçekliğin çok çok altında kaldığını gördük. Ama bir tablodaki nesneler grubunun bilinen gerçek ortamdan daha etkili bir ortam içinde, üstelik grubun aslından daha iyi verilebileceği doğrudur (gerçek hayatta sevinç sahneleri sık sık oldukça renksiz ya da hatta kederli bir atmosferde yaşanıyor; sarsıcı, görkemli sahneler sıkça, hatta çoğunlukla hiç de görkemli olmayan ortamlarda geçiyor; aksine, bir peyzaj çok sık olarak niteliği onun niteliğine uygun gruplarla tamamlanmaz). Sanat bu eksikliği çok kolay gideriyor, biz de onun bu noktada gerçeklik karşısında bir üstünlüğe sahip olduğunu söylemeye hazırız. Ama bu üstünlüğü kabul ederken, biz, ilk olarak, bunun ne ölçüde önemli olduğunu, ikincisi, sanatın her zaman mı gerçek anlamda üstün olduğu konusunu gözden geçirmek zorundayız. Bir tablo, manzara ile bir insan grubunu bu manzaranın içinde betimler. Genel olarak bu durumlarda ya manzara grup için sadece bir fondur ya da insan grubu sadece ikinci derecede bir aksesuardır, ama tabloda ana öğe manzaradır. İlk olarak, sanatın gerçekliğe üstünlüğü onun tablo için basit bir fon yerine yaldızlı bir fon bulmasıyla sınırlıdır; ikinci olarak, sanat bir eklemede bulunmuştur, eklediği şey belki de güzeldir, ancak ikinci derecede bir

aksesuardır −kazanç yine pek büyük değil. Ama ressamlar bir insan grubuna o grubun niteliğine uygun havayı verme sıkıntısı çekerken, gerçekten resmin taşıyacağı önemi artırmış mı oluyorlar? Bu çoğu durumlarda kuşkuludur. Sevinç dolu bir güneşin ışıkları mutlu aşk sahnelerini her zaman hep aynı şekilde aydınlatıp, o sahneleri gülümseyen yeşil çayırlar içine yerleştirmeyecek mi, hem de ilkbaharda, "bütün doğa aşkla soluk alıp verirken", cinayet sahneleri de şimşeklerle aydınlatılıp çıplak kayalar arasına yerleştirilmeyecek mi? Bunun dışında, ortam genel olarak gerçeklikte olduğu gibi sahnenin niteliğiyle tam uyumlu olmaktan uzak kalmayacak mı, sahnenin yaratacağı etkiyi kendi uyumsuzluğuyla artırmış olmayacak mı? Ortam neredeyse her zaman sahnenin niteliği üzerinde bir etkiye sahip olmayacak mı, ona yeni renkler, çok daha fazla canlılık ve daha fazla hayat vermeyecek mi?

Heykelcilik ve resim sanatına ilişkin bu değerlendirmeden çıkan kesin sonuç şudur: Bu sanat dallarında verilen yapıtların pek çok önemli unsur (dış güzellik, uygulamadaki mutlak mükemmellik, ifade gücü vb.) bakımından doğanın ve yaşamın çok çok gerisinde olduğunu görüyoruz. Ama resmin bugün sözü edilen önemsiz bir üstünlüğü dışında, heykel ve resim yapıtlarının doğa ve gerçek yaşamın üzerine çıktıklarını kesinlikle görmüyoruz.

Şimdi geriye müzik ve edebiyattan −hem resmin hem de heykelin onlar karşısında silindiği, mükemmelliğin doruğundaki sanatlardan− söz etmek kalıyor.

Ama önce şu konuya dikkat çekmek zorundayız: Enstrümantal müziğin vokalle ne tür bir ilişkisi var ve hangi durumlarda vokal müzik sanat olarak nitelenebilir?

Sanat, insanın güzellik emelini gerçekleştirme etkinliğidir −sanatın bilinen tanımı böyledir; bu tanıma katılmıyoruz biz. Ama bizim eleştirimiz henüz dile getirilmiş değil ve bu tanımı henüz bir kenara atma hakkına sahip değiliz. Bize doğru gelen tanımı sonradan şimdi burada kullandığımız tanımın yerine koyarken, konuya ilişkin bu kullandığımız tanımla yaptığımız çıkarsamalarımızı değiştirmeyeceğiz: Şarkı her zaman sanat mıdır ve hangi durumlarda sanat olur? İnsanın, etkisi altında şarkı söylemeye başladığı birinci gereksinim nedir ve güzellik arzusunun şarkıda ne oranda payı vardır? Bize öyle geliyor ki, bu, güzellik kaygısından tamamen farklı bir gereksinimdir. Sakin bir insan kendi kabuğuna çekilebilir, sessizliğe gömülebilir. Sevinç veya keder duygusunun etkisi

altındaki bir insandan söz edilir; bu azdır: O kendi duygusunun dışında anlatılamaz: “Duygu dışarıyı ister.” Duygu ne şekilde dış dünyaya çıkar? Taşıdığı nitelik bu çıkışa göre farklı şekillerde olur. Ani ve sarsıcı bir duyum çığlık veya haykırış olarak ifade edilir; fiziksel bir acıya dönüşen tatsız duygular değişik yüz buruşturma ve hareketlerle dile getirilir; güçlü hoşnutsuzluk duygusu da rahatsız edici, yıkıcı hareketlerle dışa vurulur. Sonuç olarak, sevinç ve keder duyguları, anlatacak birileri varken anlatımla, anlatacak kimse yokken veya kişinin anlatmak istemediği durumlarda şarkıyla ifade edilir. Bu düşünce, halk şarkılarına ilişkin her irdelemede vardır. Fakat şarkının aslında sevinç ve keder duygularının ifadesi olarak hiç de bizim güzellik arzumuzdan doğmadığının neden göz ardı edildiği tuhaftır. Acaba insan, bir duygunun egemen etkisi altında güzelliği, zarafeti yakalamak için biçim kaygısı duyacağını da düşünür mü? Duygu ile biçim arasında bir karşıtlık söz konusudur. Bunda gördüğümüz tek şey, şarkının bir duygu eseri, sanatın ise biçim kaygısı –birbirinden bütünüyle farklı iki konu− olduğudur. Şarkı −konuşma gibi– en başta ve ağırlıklı olarak pratik yaşamın eseridir, sanat eseri değil. Ama her “yetenek” gibi şarkı da mükemmelliğin doruğuna ulaşmak için alışkanlık, uğraş, pratik gerektirir. Bütün araçlar gibi şarkının aracı ses de iradenin uysal aleti olmak için işlemeyi, eğitimi zorunlu kılar –doğal şarkı bu noktada “sanat”tır, ama ancak yazı yazma, hesap yapma, toprağı sürme yeteneği, her türlü pratik eylem hangi anlamda “sanat” olarak niteleniyorsa o anlamda, yoksa asla estetiğin “sanat” sözcüğüne yüklediği anlamda değil.

Bir de doğal şarkıdan farklı olarak, onu taklit etmeye çalışan yapay şarkı vardır. Duygu, onun gücüyle yaratılan her şeye alışılmamış, büyük bir ilgi gösterir; o, her şeye kendine özgü bir zarafet, bambaşka bir güzellik verir. Hüzünlü veya sevinçle canlanmış bir yüz, soğuk bir yüzden bin kez daha güzeldir. Doğal şarkı duyguların dışavurumu olarak, güzellik kaygısı güden sanatın değil doğanın eseridir, yine de yüce bir güzelliğe sahiptir; onun için insanda bilinçli şarkı söyleme, doğal şarkıyı taklit etme isteği çıkıyor ortaya. Yapay şarkının doğal şarkıyla ne tür bir ilişkisi vardır? Yapay şarkı çok iyi ölçülüp tartılmış, düşünülmüş, bütünüyle süslenmiştir ki onu ancak insan dehası süsleyebilir: İtalyan operasının aryası ile halk şarkısının basit, sade, tekdüze motifi arasında nasıl da bir benzerlik var! Ama uyumun bütün bilimselliği, gelişmenin bütün inceliği, dâhiyane aryadaki süslemenin bütün zenginliği, onun icra edilen sesindeki bütün kıvraklık ve eşsiz zenginlik, halk şarkısının zayıf motifine ve sesini,

sanatını parlatmak, göstermek isteğinden değil de, duygusunu dışa vurma gereksiniminden şarkı söyleyen insanın pek de iyi olmayan, fazla işlenmemiş sesine nüfuz etmiş o içten duygusundaki eksikliklerin yerine konulamaz. Doğal şarkı ile yapma şarkı arasındaki fark, neşeli veya kederli bir insan rolünü oynayan aktörle gerçekten sevinçli veya kederli bir insan arasındaki farktır, orijinal ile kopya, gerçek ile taklit arasındaki farktır. Hemen ekleyelim ki bir besteci, gerçekten kendi yapıtında ifadesini bulması gereken bir duyguyla dolu olabilir; o zaman bu besteci, sadece dış güzellik bakımından değil, iç güzellik bakımından da halk şarkılarına oranla çok daha üst düzey bir yapıt ortaya koyabilir; ama bu durumda onun yapıtı, sadece derin bir inceleme, kavrayış, "mümkün olduğunca daha iyi yapma", sanat yapıtları olarak adlandırılabilme kaygısıyla yaratılmış insanlığın bütün yapıtları bağlamında bir sanat ya da salt teknik yönden bir "yetenek" yapıtı olacaktır. Aslında bir bestecinin istem dışı bir duygunun egemen etkisi altında yazılan yapıtı da genel anlamda doğanın (yaşamın) yaratısı olacaktır, sanatın değil. Tıpkı usta ve etkili bir şarkıcının kendi rolünü kavrayabilmesi, şarkısının dile getirmesi gereken duyguyla dolu olabilmesi, bu durumda da şarkısını tiyatro sahnesinde bir seyirci topluluğu karşısında okumak zorunda oluşunun, diğer insandan, şarkısını tiyatro dışında –daha yoğun bir duyguyla, ancak bunu seyirciye göstermeden− söyleyen insandan daha iyi olması gibi; ama bu durumda şarkıcı aktör olmaktan vazgeçecek, onun şarkısı da doğanın şarkısı olacaktır, bir sanat yapıtı değil. Bu duygu akışını esinle karıştırmayı düşünmüyoruz. Esin özellikle yaratıcı fantezi için uygun olan ruh halidir ve onun duygu akışı ile sadece şu ortak noktası vardır: Poetik yönden üstün yetenekli ve kendine özgü duyarlılığı olan insanlarda esin konusunun duyguya itmesi durumunda esin duygu akışına dönüşebilir. Esin ile duygu arasındaki farklılık, fantezi ile gerçeklik, düşle izlenim arasındaki farklılığın aynısıdır.

Enstrümantal müziğin ilk ve en önemli görevi şarkıya eşlik etmektir. Şarkı söyleme, ileriki aşamada toplumun yüksek sınıfları için başlıca sanat olduğunda ve dinleyiciler şarkının tekniği konusunda çok titiz olmaya başladıklarında, tatmin edici bir şarkının eksikliği yüzünden enstrümantal müziğin onun yerini almaya çalıştığı ve apayrı bir şey olarak ortaya çıktığı bir gerçektir; müzik enstrümanları mükemmelleşirken, çalma tekniği olağanüstü bir gelişme gösterirken ve tercih noktasında içerik değil de icra eğilimi ağır basarken, enstrümantal müziğin bağımsız bir öneme sahip olma yönünde iddiada bulunmaya kesinlikle hakkı olduğu doğrudur. Bununla

beraber enstrümantal müziğin şarkıyla gerçek ilişkisi, bir sanat olarak müziğin mutlak bir türü olan operada ve konser müziğinin diğer bazı kollarında korunuyor. Zevkimizin bütün yapaylığına, mükemmel bir tekniğin bütün güçlüklerine ve kurnazlıklarına yönelik ince eğilime karşın, herkesin enstrümantal müziğe karşı şarkıyı tercih etmeyi sürdürmesini görmemek mümkün mü? Şarkı başlar başlamaz, dikkatimizi orkestraya vermeyi bırakıyoruz. Kemana bütün enstrümanların üstünde yer verilir, çünkü “insan sesine bütün enstrümanlardan daha yakındır.” Bir sanatçıya en büyük övgü şudur: “Onun enstrümanının tınılarından insan sesi duyuluyor.” Demek ki, enstrümantal müzik, şarkıyı taklit, ona eşlik etme veya ersatzdır; [5] şarkı, bir sanat olarak kendi başına şarkıdır, ancak doğanın eseri olarak bir şarkının taklidi ve ersatzdır. Bundan sonra şunu deme hakkına sahibiz: Müzikte sanat, bizim sanat arzumuzdan bağımsız yaşam olaylarının sadece zayıf bir yeniden üretimidir.

Sorunları bütün bir sanat teorisini kapsayan edebiyata, sanatların en yüce ve en mutlak olanına geçelim. Edebiyat, içeriği bakımından diğer sanatların kat kat üzerinde bir yere sahiptir ve öteki bütün sanatlar, onun bize söylediğinin yüzde birini söyleyecek durumda değildir. Ama biz bir yandan edebiyat, diğer yandan öteki sanatlar tarafından yaratılan öznel etkinin gücüne ve canlılığına dikkat çekerken, bu görüş tamamen değişmektedir. Bütün öteki sanatlar, canlı gerçeklik gibi doğrudan duyguya, edebiyat ise fanteziye etki eder. Aynı insanların fantezisi, diğer insanlarınkinden çok daha hassas ve canlıdır ama genel olarak söylemek gerekir ki, sağlıklı bir insandaki fantezinin biçimleri duygu anlayışlarına göre renksizdir, zayıftır; onun için edebiyat, öznel etki gücü ve açıklığı bakımından kesinlikle ne gerçekliğin, ne de bütün öteki sanatların altındadır. Poetik yapıtlardaki içerik ve biçimin sahip olduğu nesnel mükemmelliğin düzeyinin ne olduğuna ve edebiyatın hiç değilse bu noktada doğayla yarışıp yarışamayacağına bakalım:

Büyük yazarlar tarafından betimlenen kişi ve karakterlerin “mükemmelliği” “canlı açıklığı”, “bireyselliği” konusunda çok şey söyleniyor. Ama bununla birlikte, “bunlar yine de ayrı kişiler olmayıp genel tiplerdir” deniyor bize. Böyle bir ifadeden sonra, en belirgin, en iyi biçimde betimlenen kişiliğin, canlı bireyin okura salt düş gücüyle (aslında anılarla) verildiği poetik bir yapıtta ancak genel, belirsiz hatlarla kalacağını söyleyip durmanın yararı yok. Bir sözcüğün gerçek nesneyle ilgisi neyse, poetik bir yapıttaki tipin de gerçek canlı tiple ilgisi odur –bu, gerçekliğin daha çok

yavan ve genel, belirsiz bir imasından öte bir şey değildir. Birçok kimse poetik tipin bu “birlik”inde, poetik tipin gerçek yaşamda bize görünen kişilikler karşısındaki üstünlüğünü görüyor. Böyle bir düşünce, varlığın genel anlamı ile onun canlı kişiliği arasında olduğu varsayılan çelişkiye, güya “genel olanın, bireyleşerek”, gerçek yaşamda “kendi birliğini yitirdiği” ve “o birliğin, bireyin kişiliğini bireyden ayıran sanatın gücüyle ancak yeniden sağlanacağı” düşüncesine dayanmaktadır. Gerçekten, genel ile özel arasında ne tür bir neden sonuç ilişkisi olduğu konusunda metafizik bir düşünceye teslim olmadan, sadece bireysel ayrıntıların nesnenin genel anlamına gerçekte hiç de engel olmadığını, aksine, onun genel anlamına hayat verdiğini ve bütünlediğini söyleyelim (bununla beraber, genel olan insan için bireysel olanın içinde yalnızca renksiz ve ölü bir özdür, bu nedenle onlar arasında tıpkı sözcükle gerçeklik arasındaki ilişki gibi bir ilişki olduğu hükmüne varmak gerekirdi). Edebiyat, ne olursa olsun, bireyselliğin önemli üstünlüğünü kabul eder, böylelikle de kendi tiplerinin canlı kişilikleri için var gücüyle çalışır; bununla birlikte asla bireyselliği yakalayamaz, ona ancak biraz yaklaşabilir ki poetik tipin iyi yönleri bu yaklaşmanın derecesiyle belirlenir. Demek oluyor ki, edebiyat gerçek yaşamda her zaman karşılaşılan tipik kişilikleri yakalamaya çalışır ama bunu hiçbir zaman başaramaz; edebi tiplerin, onlara denk gelen gerçekliğin tiplerine oranla zayıf, eksik, belirsiz olduğu açıktır. “Ama gerçek yaşamda gerçek tipik kişiliklerle karşılaşılıyor mu?” Böyle bir soru sormayı düşünmek ve ona yanıt beklememek yeterlidir, tıpkı yaşamda gerçekten iyi ve kötü insanlarla, müsriflerle, cimrilerle vb. karşılaşılıyor mu, buz gerçekten soğuk, ekmek gerçekten çok besleyici mi vb. sorularına yanıt beklenmediği gibi. Kendilerine her şeyin gösterilmesi ve kanıtlanması gereken insanlar vardır. Ama onları genel kanıtlarla genel bir yapıta inandırmanın olanağı yoktur; onları ancak değişik zamanlarda etkilemek mümkün olabilir, onlar için kendi tanıdıkları insanların oluşturduğu ve o kadar da dar olmayan, her zaman bir ölçüde gerçek tipik kişiliklerin çıktığı bir çevreden alınan özel örnekler inandırıcıdır sadece. Tarihteki gerçek tipik kişilikleri işaret etmenin bir yararı olacağını sanmam. Şunu demeye hazır insanlar vardır: “Tarihsel kişilikler, çağdaş insanların yarattığı bir efsaneyle, hayret edişleriyle, tarihçilerin dehası veya kendi olağanüstü konumlarıyla idealize edilmişlerdir.”

Tipik karakterlerin, edebiyat yapıtında kendilerini güya gerçek yaşamda olduklarından çok daha temiz ve daha iyi gösterdikleri düşüncesinin

nereden doğduğunu sonra ele alacağız. Şimdi dikkatimizi karakterlerin edebiyatta "ortaya" çıktığı sürece verelim –bu süreç, canlı kişiliklere oranla, çoğunlukla bu karakterlerin önemli tipiklikleri için garantiymiş gibi görünüyor. Genel olarak denir ki: "Bir yazar canlı bireylere yönelik çokça gözlemde bulunur; bunlardan hiçbiri kusursuz bir tip olamaz ama yazar bu tiplerin her birinde ortak, tipik bir şeylerin bulunduğunu görür; bütün ayrıntıları bir yana iterek, farklı insanlardaki karmaşık özellikleri sanatsal bir bütünlük içinde birleştirir ve böylece gerçek karakterlerin temeli denebilecek karakteri yaratır." Bunun bütünüyle doğru ve her zaman tam böyle olduğunu kabul edelim; ama bir nesnenin özü genellikle nesnenin kendisine benzemez: Tein çay, alkol de şarap değildir; bize insanlar yerine kahramanlığın özünü ve duygusuz kahramanların kusurlarını da canavarların öfkesi şeklinde veren "kitap yazanlar", gerçekten de yukarıda belirtilen kurala göre hareket etmekteler. Genç insanların tümü ya da hemen hemen tümü âşık olur, bu onların ortak özelliğidir, ama öteki şeylerde benzeşmezler. Ve bütün poetik yapıtlarda sadece hep aşk hayalleri kuran, hep aşktan söz eden ya da bütün bir roman boyunca yaptıkları tek şey aşk acısı çekmek veya aşktan mutlu olmak olan genç kızlar ve delikanlılar bizi çeker. Yaşı ilerlemiş bütün insanlar akıl hocalığı etmekten hoşlanır, oysa başka konularda birbirlerine benzemezler; bütün büyükanneler torunlarını sever vb. –işte bütün öyküler ve romanlar, yaptıkları tek şey akıl hocalığı olan yaşlı erkeklere, yaptıkları tek şey torunlarını okşayıp sevmek olan büyükannelere vb. yer verirler. Ama çoğunlukla reçeteye pek uyulmaz: Bir yazar, kendi karakterini "yaratırken" herhangi bir gerçek karakter genellikle onun hayal gücünün önüne geçer; bazen bilinçli olarak, bazen de farkında olmadan onu kendi tipik kişiliğine uygun biçimde "yeniden yaratır". Kanıt olarak, baş karakteri bir ölçüde yazarın kendi portresinin kopyası olan sayısız yapıtı anımsayalım (örneğin, Faust, Don Carlos ve Marquis Posa, Byron'un erkek kahramanları, George Sand'ın erkek ve kadın kahramanları, Lenskiy, Onegin, Peçorin); yine "romanlarında kendi tanıdıklarının portrelerini verdikleri" savıyla sık sık romancılara yöneltilen suçlamaları anımsayalım; bu suçlamalar genellikle alay ve öfkeyle reddediliyor; bunlar çoğunlukla sadece abartılı ve haksız yere yapılan suçlamalardır, ama aslında haksız da değiller. Bir yanda edep, diğer yanda insanın bilinen bağımsızlık, "yaratma (kopya etme değil)" arzusu, yaşamda karşılaştığı insanlardan kopya ettiği karakterleri değiştirmek, onları bir ölçüde belirsiz vermek zorunda bırakıyor yazarı. Ayrıca, yaşayan bir insandan kopya edilen kişilik,

romanda genellikle gerçek yaşamda onu çevreleyen ortamdan büsbütün başka bir ortamda hareket etmek zorundadır, bu nedenle de dış benzerlik ortadan kalkar. Ama bütün bu değişiklikler karakterin yaratılmamış bir porte, özgün bir karakter olarak değil de, özünde bir kopya olarak kalmasını engellemez. Buna karşı şu denebilir: Gerçek kişiliğin poetik kişilik için sık sık ilk örnek işlevi gördüğü doğrudur; ama yazar "ona genel bir anlam yükler" –anlam yüklemeye çoğunlukla gerek yoktur, çünkü özgün karakter zaten kendi bireyselliği içinde genel bir anlam taşımaktadır; sadece gerçek insanın karakterinin özünü anlamayı, ona basiretli gözlerle bakmayı bilmeli –poetik dehanın niteliklerinden biri de budur. Ayrıca bu insan yazar tarafından yerleştirileceği koşullar içinde nasıl davranırdı, nasıl konuşurdu, bunu anlamak veya duyumsamak gerekir –poetik dehanın bir başka yönü. Üçüncü olarak, onu betimleyebilmeli, yazarın onu anladığı şekilde verebilmeli –belki de poetik dehanın en karakteristik özelliği. Anlamak, bilincine varabilmek veya içgüdüsel olarak duyumsayabilmek ve kavrananı verebilmek –işte genellikle betimlediği kişilerin betimini yaparken yazarın görevi. "İdeal anlamın yüklenmesi", "hayatın gereklerinin ve saçmalıklarının idealize edilmesi" denen konu, bize aşağılık bir konuymuş gibi görünür. Fakat poetik yapıtlarda yazar tarafından "yaratılmış" portreler denemeyecek pek çok karakterin olduğundan en ufak bir kuşkumuz yok. Ama bu gerçekten hiç de kayda değer modellerin bulunamayışından değil, tamamen başka bir nedenden, çoğu zaman basitçe bir unutkanlıktan veya tanıma yetersizliğinden kaynaklanmaktadır: Eğer canlı ayrıntılar yazarın belleğinden silinmiş, kafasında karakter hakkında geriye sadece genel, soyut fikirler kalmışsa ya da yazar tipik karakterin canlı bir kişilik olması için onu gerekenden çok daha az tanıyorsa, o zaman ister istemez kendisi yazının genelini tamamlamak, sınır çizgilerini çizmek zorunda kalır. Ama bu uydurulmuş kişiler, canlı karakterler olarak neredeyse hiçbir zaman karşımıza çıkmaz. Genel olarak, yazarın karakteri, yaşamı, karşılaştığı kişiler hakkında ne kadar çok bilgi sahibi olursak, onun yaşayan insanlardan aldığı portreleri daha çok görürüz. Yazarların betimlediği kişilerde "yaratılan" şeyin bugün olduğu gibi geçmişte de her zaman çok az olduğunu, oysa gerçeklikten kopya edilenin genellikle sanılandan çok daha fazla olduğunu kabul etmemek zor; yazarın kendi kişileri konusunda hemen her zaman sadece bir tarihçi veya anı yazarı olduğu yargısına varmamak da elde değil. Elbette, biz bütün bunlarla Margarita ya da Mephistopheles'in söylediği her sözü güya Goethe'nin harfi harfine Gretchen ve Merka'dan

duyduğunu söylemek istemiyoruz. Sadece dâhi bir yazar değil, kavrayışı en kıt bir hikâyeci de aynı tümceye aynı tarz bir başka tümce, girişler ve geçişler eklemek durumundadır.

“Bağımsız olarak türetilmiş” veya “uydurulmuş” terimleri çok fazla kullanılıyor –bu terimleri alışıldık, çok daha görkemli bir terimle değiştirmeye karar veriyoruz: “yaratılmış olan”; “yaratma” edimi yazar tarafından betimlenen olaylarda, bir entrikada, entrikanın bağlanma ve çözülmesinde vb. çok kolay kanıtlansa da gerçekten yaşanmış olaylar veya anekdotlar, değişik tür öyküler vb. genellikle romanların, öykülerin vb. konuları olarak yazara hizmet ederler (örnek olarak, Puşkin’in bütün nesir öykülerini verelim: “Yüzbaşının Kızı” −anekdot; “Dubrovskiy” –anekdot; “Maça Kızı” −anekdot, “Atış” −anekdot vb.). Ama konunun genel bir incelemesi, roman veya öyküye kendiliğinden yüksek bir poetik değer katmaz –konudan yararlanmasını bilmeli; onun için, konunun “bağımsızlığı”nı incelemeden bırakıp, dikkatimizi konu yönünden poetik yapıtların “poetikliğinin” gerçek olayların üstünde veya altında olduğuna, konunun bu yapıtlarda kendini nasıl bütünüyle gelişmiş olarak gösterdiğine çevirelim. Kesin sonucun alınmasında yardımcı olsun diye, büyük çoğunluğu kendiliğinden çözümlenen birkaç soru atalım ortaya: 1) Poetik olaylar gerçeklikte yaşanıyor mu? Gerçek hayatta dramlar, romanlar, komediler, tragedyalar, vodviller gerçekleşiyor mu? –Her an. 2) Bu olaylar kendi gelişimleri ve sonuçları yönünden gerçekten poetik midir? Gerçekten sanatsal bütünlüğe ve yetkinliğe sahip midir? Oluşuna göre; çoğunlukla sahip değildir, ama çok sık olarak da sahiptir. Sıkı poetik anlayışın sanatsal yönden hiçbir eksiklik bulmadığı böyle pek çok olay vardır. Bu nokta, iyi yazılmış ilk tarih kitabının okunmasıyla, yaşadığı çağda çok görmüş geçirmiş bir insanla yapılan görüşmenin gerçekleştiği ilk akşamla ve nihayet, herhangi bir Fransız veya İngiliz adli gazetesinin sayılarının ilk ele alınışıyla çözümlenir. 3) Bu olup bitmiş poetik olaylar arasında, hiçbir değişiklik yapılmadan “dram”, “tragedya”, “roman” vb. başlıklar altında verilebilenler var mıdır? Çok fazla; gerçek olayların pek çoğunun gerçeğe benzemediği, çok az rastlanan, olağanüstü durumlara veya nedenler zincirine dayandığı, bu yüzden kendi gerçek türü bakımından bir efsane ya da masal görüntüsü taşıdığı doğrudur (bu noktadan bakıldığında, gerçek yaşamın dram için sıklıkla son derece dramatik, şiir için son derece şiirsel olduğu görülebilir); ama bütün olağanüstülüğüne karşın, eksantrik, inanılmayacak hiçbir tarafı olmayan, bütün hadiseler zincirinin, bütün

gidişat ve sonucun edebiyatta entrika, basit, doğal olarak nitelendirildiği çok fazla olay var. 4) Gerçek olayların, poetik yapıtlarda gerekli olan "ortak" bir yanları var mıdır? Kuşkusuz, düşünen bir insanın dikkatine değecek nitelikteki bütün olaylarda ortak bir yön vardır ve böylesi olaylar da oldukça fazladır.

Bütün bunlardan sonra gerçekten bir tarihçinin, bir anı yazarının veya anekdot derlemecisinin temiz düzyazı anlatımında yer bulan ve gerçek "poetik yapıtlardaki" olaylardan sadece sahnelerin, betimlemelerin ve benzer ayrıntıların daha dar hacimli oluşuyla, daha az gelişmesiyle ayırt edilmeleri için yalnızca bilinmesi, anlaşılması ve anlatılabilmesi gereken pek çok olay olduğunu söylememek zor. Bu noktada poetik yapıtlar ile gerçek olayların eksiksiz düzyazı anlatımları arasında önemli bir fark buluruz. Ayrıntıların büyük çoğunluğu ya da kötü yapıtlarda "retorik genişleme" adı alan şey, aslında, edebiyatın, olduğu gibi anlatılan bir hikâyeden her zaman neden üstün olduğunu göstermektedir. Biz retorikle alay etmeye en az başkaları kadar hazırız; ama insan kalbinin bütün haklı gereksinimlerini hesaba katarken, eğer onlardaki genelliği görürsek bu poetik genişlemelerin önemini kabul ederiz, çünkü edebiyatta onlara yönelik bir eğilimi her zaman ve her yerde görüyoruz. Farklılık sadece, ayrıntıların gerçek yaşamda hiçbir zaman sorunun bilinçli olarak mekanik bir uzatılması olamayacaklarındadır, ama poetik yapıtlarda bu ayrıntılar, öykünün mekanik olarak uzatılmasıyla gerçekten retoriği çok sık harekete geçirir. Shakespeare'i, eğer bu uzatmaları son ve en iyi sahnelerde bir yana ittiğinden ötürü değilse niçin övüyorlar? Ama "Shakespeare'in kendisinde, Goethe ve Shiller'de o kadar çok uzatma var ki! Rus edebiyatı mekanik olarak yaratılan ayrıntılarla konunun uzatılmasına karşı bir nefretin tohumlarını içinde taşıyor gibi geliyor bize (belki de bu, kendi öz benliğine düşkünlüktür). Puşkin'in, Lermontov'un, Gogol'ün uzun ve kısa öykülerindeki ortak özellik, anlatımın kısalığı ve çabukluğudur. Demek ki, poetik yapıtlar, genel olarak konu, kişi betimlemelerinin tipikliği ve bütünlüğü bağlamında gerçekliği bir yana atmaktan uzaktırlar; ama bu yapıtların gerçekliğin üzerinde olmasını sağlayan iki nokta vardır: Kişilerin içinde yer aldıkları olaylarla örülmesi ve onlarla bütünleşmesi. Biz, resmin gerçekliğe göre, sahnenin önemli niteliğine uygun düşen bir koşullar yığınıyla daha çok çevrili olduğunu söyledik. Aynı şekilde edebiyat da önemli nitelikleri olayların ruhuyla birebir örtüşen insanları olayların itici gücü ve olaylarda yer alanlar olarak gerçeklikten daha çok öne çıkarır.

Gerçekten de, karakter yönünden önemsiz kişiler, çok sık olarak trajik, dramatik vb. olayların devindirici gücü olmaktadırlar; önemsiz bir hovarda, özünde hiç de kötü bir insan değilse bile, pek çok korkunç olaya sebep olabilir; asla kötü denemeyecek bir kimse, pek çok insanın mutluluğunu yok edebilir ve onları Lago veya Mephistopheles’ten çok daha fazla mutsuz kılabilir. Bunun tersine, poetik yapıtlarda, çok kötü işler insanları da çok kötü yapmaktadır; iyi işler insanları da özellikle iyi yapıyor. Hayatta çoğu zaman kimi suçlayacağını, kimi öveceğini bilemezsin. Poetik yapıtlarda onur ve onursuzluk çoğunlukla olumlu tarzda ayrılır. Ama bu, poetik yapıtların bir üstünlüğü müdür, yoksa kusuru mu? Bazen biri, bazen diğeridir; daha çok da kusurudur. İyi ve kötü yönü idealize etmenin ya da basit bir deyişle, abartmanın, benzer bir alışkının sonucu olduğundan şimdilik söz etmiyoruz; çünkü biz daha sanatın öneminden söz etmiş değiliz, bu idealize edişin bir kusur mu, yoksa olumlu bir iş mi olduğuna karar vermek de henüz erken. Sadece şu kadarını söyleyelim, insanların karakterini sürekli olayların önemine uygun hale getirmekten ötürü edebiyatta bir monotonluk görülüyor, kişiler, hatta olaylar hiç değişmiyor; yoksa kişilerin karakterlerindeki farklılığa bağlı olarak, önemli ölçüde birbirine benzeyen olaylar da sürekli değişen, sürekli yenilenen yaşamda olduğu gibi, başka bir renk alırdı, oysa poetik yapıtlardaki tekrarları çok sık okumak zorunda kalıyoruz.

Günümüzde nesnenin özünden doğmayan ve asıl amaç için gerekmeyen süslemelerle alay etmek kabul gören bir tutumdur; ama yapıta parlak bir görüntü vermek için bugüne dek bulunmuş daha başarılı her anlatım tarzının, her parlak metaforun, binlerce abartının, poetik yapıtlara ilişkin düşünce üzerinde çok büyük bir etkisi vardır. Süslemeye, dış ihtişama, giriftliğe vb. gelince, biz uydurma hikâyede gerçekliğe üstün gelmenin mümkün olacağını her zaman söylüyoruz. Ama bir öykü veya dramı onlardan alınacak tatla birlikte insanların gözünden düşürmek ve “sanat” alanından “yapaylık” alanına indirmek için, sadece bu hayali iyi yönlerine dikkat çekmeye değer. Çözümlememiz, bir sanat yapıtının ancak iki üç önemsiz noktada gerçeklik karşısında bir üstünlüğe sahip olabileceğini ve gerektiğinde önemli nitelikleri bakımından gerçeklikten aşağı kalmayacağını gösterdi. Bu çözümleme, en genel görüşlerle sınırlı kalmış, ayrıntılara girmemiş, somut örneklere dayanmamış diye yerilebilir. Gerçekten, çözümlemenin kısalığı, sanat yapıtlarının taşıdığı güzelliğin güya gerçek nesnelerin, olayların ve insanların güzelliğinden üstün olduğu

düşüncesinin ne ölçüde kökleştiğini anımsadığımızda, bir kusurmuş gibi görünüyor; ama bu düşüncenin tutarsızlığına baktığın, onu öne süren insanların nasıl her adımda kendi kendileriyle çeliştiklerini anımsadığın zaman, sanatın gerçeklikten üstünlüğü düşüncesini açıkladıktan sonra, şu sözlerin eklenmesiyle sınırlı kalmanın yeterli olduğu görülecektir: Bu haksızlıktır, her insan gerçek yaşamdaki güzelliğin, “yaratıcı” fantezinin eserlerindeki güzellikten üstün olduğunu duyumsar. Eğer öyleyse, o zaman neye dayanılıyor ya da daha iyi bir ifadeyle, sanat yapıtlarının üstünlüğüne ilişkin abartılı yüce düşünce hangi öznel nedenlerden doğuyor? Bu düşüncenin birinci kaynağı, insanın doğal eğiliminin işin zorluğuna ve bir eserin az bulunur olmasına çok büyük değer vermesidir. Hiç kimse Fransızca konuşan bir Fransızın, Almanca konuşan bir Almanın temiz telaffuzuna değer vermez –bu, o kişiye hiçbir zorluk yaratmaz ve hiç de az rastlanır bir durum değildir.” Ama eğer bir Fransız Almancayı ya da bir Alman Fransızcayı belli bir düzeyde konuşuyorsa, bu, şaşkınlığımızın konusu olur ve böyle bir insana bizim tarafımızdan saygı gösterilme hakkı verir. Neden? Birincisi, bu az görülen bir özellik olduğu için; ikincisi, yıllarca süren bir çabayla kazanılabilecek bir meziyet olduğu için. Zaten hemen hemen her Fransız Fransızcayı mükemmel şekilde konuşur; bir Fransızın telaffuzunda taşra lehçesine ait en küçük, neredeyse belli belirsiz bir iz, pek güzel olmayan bir tümce yakaladığımızda, “bu beyefendinin kendi anadilini çok kötü konuştuğunu” ilan ederiz −bu olayda nasıl da titizleniyoruz ama! Bir Rus Fransızca konuşurken, her çıkardığı seste tertemiz bir Fransızca telaffuzun onun konuşma organları için ayırt edilemez olduğunu gösterir, sözcüklerin seçiminde, tümce kuruluşlarında, bütün konuşma tarzında kendi yabancı kökenini sürekli belli eder ve biz bütün bu kusurlarından ötürü onu hoş görürüz, bu kusurları dikkate bile almayız, o kişinin mükemmel düzeyde bir Fransızca konuştuğunu, nihayet, “bu Rus’un Fransızlardan daha iyi Fransızca konuştuğunu” ilan ederiz, aslında onu sadece iyi düzeyde Fransızca konuşan diğer Ruslarla karşılaştırırken, gerçek Fransızlarla karşılaştırmayı düşünmeyiz bile –o gerçekten diğer Ruslardan kıyaslanamayacak derecede daha iyi, ama Fransızlardan da karşılaştırılamayacak düzeyde kötü konuşuyordur Fransızcayı –bu, sorun hakkında görüşü olan herkes için anlaşılır bir şeydir; ama abartılı bir tümce pek çok kimseyi yanıltabilir. Bu, estetiğin doğa ve sanat eserlerine ilişkin yargısında da böyledir. Estetikçi, bir doğa eserindeki en küçük gerçek veya hayali kusurla ilgili olarak da yorumda bulunur,

onunla şoke olur, o eserin bütün iyi taraflarını, bütün güzelliklerini unutmaya hazırdır: Hiçbir çaba olmadan ortaya çıkmışken, gerçekten bu iyi tarafları, bu güzellikleri değerlendirmeye değer mi! Aynı kusurlar sanat eserlerinde yüz kez daha fazladır, daha kabadır ve daha başka yüzlerce kusurla çevrilidir; biz bütün bunları görmeyiz, eğer görürsek o zaman o eserlere veda eder ve şöyle haykırırız: “Güneşte lekeler var!” Aslında sanat eserleri, iyi yönleri belirlenirken sadece kendi kendileriyle karşılaştırılabilirler; bazı sanat eserleri diğerlerinin tümünün üzerinde bir yere sahiptir ve onların (sadece izafi) güzelliğine duyduğumuz hayranlıkla haykırırız: “Onlar doğanın ve yaşamın kendisinden daha güzeldirler! – Gerçekliğin güzelliği sanatın güzelliği karşısında bir hiçtir!” Ama hayranlık taraflıdır; bu taraflılık, hayranlık duyulan şeye verebileceğinden daha çok verecektir hakkını. Biz zorluğa değer veririz, bu çok güzel bir şey, ama zorluğun derecesinden bağımsız olan önemli içsel değeri de unutmamalı. Gerçekleştirmenin zorluğunu gerçekleştirmenin iyi yönlerine üstün tuttuğumuzda, kesinlikle haksız oluruz. Doğa ve yaşam, güzellik konusunu düşünmeden yaratırlar güzelliği ve bir güzellik gerçekten herhangi bir çaba olmaksızın, dolayısıyla bizim gözümüzde bir üstünlüğü, onama hakkı, özel sempati hakkı olmaksızın ortaya çıkar; ayrıca gerçeklik güzelliklerle doluyken, özel bir sempatiye ne gerek var ki! “Her şey olağanüstü bir güzelliğe sahip değildir gerçeklikte, kötü de vardır; her şey sanatta bir dereceye kadar normal düzeydedir, mükemmel olan da vardır”; işte düşüncemize dayanak yaptığımız kural budur bizim. Bir şeyi gerçekleştirmedeki zorluğa nasıl büyük değer verildiğini ve bizim hiçbir çaba göstermediğimiz, kendi kendine olan pek çok şeyin insanın gözünde nasıl değerini yitirdiğini tanıtlamak için, olduğu gibi kopyalanmış portrelere dikkat çekeceğiz. Bunlar arasında sadece doğru olmakla kalmayıp, bir insanı mükemmel bir ifadeyle veren çok sayıda portre var, onlara değer vermeli miyiz? Olduğu gibi kopya edilen portrelerin savunusunu duymak bile tuhaf! Başka bir örnek: Kaligrafiye nasıl da büyük saygı gösteriliyor! Oysa normal düzeyde basılmış bir kitap her türlü el yazmasından çok daha güzeldir; ama kim tipografya öğesine bir sanat olarak hayranlık duyar, kim güzel bir el yazısına, düzgün basılmış ve el yazısından bin kez daha güzel bir kitaba bin kez daha büyük bir hayranlıkla bakmaz? Kolay olan şey, içinde taşıdığı olumlu nitelikler bakımından zor olandan karşılaştırılamayacak düzeyde üstün olsa da bizi az ilgilendirir. Elbette, bu bakış açısıyla bile sahip olduğumuz haklılık özneldir: “Gerçeklik, bir çaba

söz konusu olmaksızın güzelliği yaratır" ifadesi, bu noktada çabalar insan iradesiyle olmuyor anlamına gelir sadece. Ancak doğru olan şu ki, gerçeklikte var olan her şey –güzellik de çirkinlik de, yüce olan da aşağılık olan da− yorgunluk, dinlenme nedir bilmeyen kuvvetlerin en yüksek, en yoğun çabalarının sonucudur. Ama bizim güçlerimizle gerçekleşmeyen, bilincimizin katılmadığı çaba ve mücadele neden bizi ilgilendiriyor? Biz onları bilmek bile istemeyiz; yalnızca insanın gücüne, yalnızca insana değer veririz biz. Sanat eserlerine karşı taraflı sevgimizin diğer bir kaynağı da şudur: Onlar insanın eserleridir, bu yüzden kendimize yabancı görmez, onlarla gurur duyarız; onlar insan *aklının*, o aklın gücünün ifadesidir, bu nedenle de bizim için değerlidir. Cornelia veya Rasin ile Shakespeare arasında çok büyük bir ayrım olduğunu Fransızlar dışında, bütün halklar çok iyi görüyor, ama Fransızlar onları karşılaştırmayı hâlâ sürdürüyor; "her şeyimiz güzel değildir"in bilincine varmak kolay değildir. Aramızda Puşkin'in bir dünya şairi olduğunu iddia edecek pek çok kimse olduğu gibi, onun Byron'dan daha *büyük* olduğunu düşünenler de vardır: İnsan böylece kendini yüceltmiş oluyor. Bazı halklar nasıl kendi yazarlarının önemini abartıyorsa, aynı şekilde bir insan da genel olarak edebiyatın önemini her zaman abartır.

Sanattan yana taraflılığın ortaya koyduğumuz nedenleri saygıyı hak ediyor, çünkü bunlar doğal nedenlerdir: İnsan nasıl insan emeğine saygı duymaz, insan nasıl insanı sevmez, insan aklının ve gücünün göstergesi olan yapıtların nasıl değerini bilmez? Ama bizim üstün tuttuğumuz sanat aşkının üçüncü nedeninin böyle bir saygıya layık olduğunu sanmıyorum. Sanat bizim yapay zevkimizi okşar. XIV. Luis döneminin törelerinin, alışkanlıklarının, bütün düşünce biçimlerinin nasıl yapay olduğunu çok iyi anlıyoruz. Biz doğaya, XVII. yüzyıl toplumundan çok daha iyi yaklaşıyor, onu çok daha iyi anlıyor ve çok daha fazla değer veriyoruz; buna karşın doğaya hâlâ çok uzağız: Alışkanlıklarımız, törelerimiz, bütün yaşam tarzlarımız ve buna bağlı olarak bütün düşünce biçimlerimiz hâlâ çok yapay. İnsanın kendi yaşadığı çağın kusurlarını görmesi zordur, özellikle de bu kusurlar geçmiş çağların kusurlarından daha az belirgin olduğunda; bizde hâlâ ne kadar zarif bir yapaylığın olduğunu görmek yerine, sadece XIX. yüzyılın bu konuda XVII. yüzyıldan ileri, doğayı anlamada ondan daha iyi olduğunu görüyor, hafifleyen hastalığın henüz tam bir sağlık hali olmadığını da unutuyoruz. Bizim yapaylığımız, herkesin o kadar çok alaya aldığı ve herkesin bu alaya maruz kalmaya devam ettiği giyimden,

yemeklerin doğal tadını bütünüyle değiştiren her türlü katkı maddesinin eklendiği yemeklerimize kadar her şeyde görülüyor. Aynı şekilde konuşma dilimizin zarafetinden anti-tezlerle, sivriliklerle, *loci topici*den[6] yayılmalarla, beylik temalara ilişkin derin düşünceler ve insan kalbi konusunda edebi yapıtlardaki Cornelia ve Rasin, tarihi yapıtlardaki İonna Miller tarzına yönelik derin gözlemlerle süslenmeyi sürdüren edebi dilimizin zarafetine kadar bir yapaylık söz konusu. Sanat yapıtları, yapaylık aşkımızdan doğan bütün küçük arzularımızı okşar. XVII. yüzyılda doğayı donatmayı sevdikleri gibi, bizim de bugüne dek hâlâ onu "yıkamayı" sevdiğimizden söz etmiyoruz −bu bizi, böyle bir "çepel"e ve onun sanat yapıtlarında ne ölçüde bulunması gerektiğine ilişkin derin düşüncelere çekerdi. Ama sanat yapıtlarında bu zamana değin ayrıntıların önemsiz süslemeleridir egemen olan; burada amaç, ayrıntıların bütünün ruhuyla uyumlu hale getirilmesinin gösterilmesi olmayıp, hemen her zaman bir yapıtın genel etkisinin, onun gerçeğe yakınlığının ve doğallığının zararına olmak üzere, sadece ayrıntılardan her birini ayrı ayrı daha ilginç veya daha güzel kılmaktır. Aynı zamanda kimi sözcüklerin, tümcelerin ve bütün epizotların etkili olması için önemsiz bir izleme, kişileri ve olayları doğallıktan büsbütün uzak, sert renklerle boyama edimi egemendir. Bir sanat yapıtı bizim yaşamda ve doğada gördüğümüzden önemsiz, bununla birlikte daha etkilidir –sanat yapıtının, içinde ilgilenme arzusuna uzak o kadar az yapaylık barındıran doğa ve gerçek yaşamdan daha güzel olduğu yargısı nasıl pekişmesin?

Doğa ve yaşam sanatın üstündedir; ama sanat, eğilimlerimizi tatmin etmeye çabalar, gerçeklik ise bizim isteklerimize bağımlı olamaz, her şeyi hoşumuza giden veya çoğu zaman tek taraflı anlayışlarımıza uygun düşen renkte ve biçimde göremez. Bu tatminin birçok olgularından birine, egemen olan düşünce biçimine dikkat çekelim: Pek çok insan, yergisel yapıtlarda "okurun gönlünü aşkla açabilecek" karakterlerin olmasını istiyor –çok doğal bir istek. Ne var ki doğa, içinde bir tek "iç açıcı karakter"in olmadığı bir yığın olayı sunarken, çoğu zaman bu isteği karşılamaz. Ve örneğin, Rus edebiyatında Gogol dışında bu isteğe "boyun eğmiş" başka bir yazar var mıdır, bilmiyoruz; Gogol'deki "iç açıcı" karakterlerin yetersizliğinin karşılığı, "liriklik derecesi yüksek" aykırı davranışlar oluyor. Başka bir örnek olarak, duygululuğa eğilimli insanı alalım: Doğa ve yaşam bu eğilimi ayırmaz, ama sanat yapıtları hemen her zaman az çok ona uygun bir işlevi yerine getirir. Şu ya da bu istek, insanın sınırlı oluşunun bir sonucudur;

doğa ve gerçek yaşam bu sınırlılığın üzerindedir. Sanat yapıtları bu sınırlılığa boyun eğerek, bu özellikleriyle gerçekliğin altında kalarak ve hatta çoğu zaman bayağılaşma ve zayıflık tehlikesine maruz bırakılarak, insanın sıradan isteklerine yaklaşır ve bu yolla onun gözünde kazanmış olur. “Ama bu durumda, sanat yapıtlarının insan doğasını nesnel gerçeklikten daha iyi, daha mükemmel tatmin ettiğini kabul etmiş oluyorsunuz; öyleyse bu yapıtlar insan için gerçekliğin eserlerinden daha iyidir.” Sonuç, hiç de tam olarak ifade edilmiş değildir. Sorun, insanın yapay bir gelişmeyle bütünüyle karşılanamayacak ve sahteliğe, fantastikliğe varan çirkinleşmiş, yapay nitelikte pek çok isteğinin olmasıdır; çünkü bunlar özünde doğanın istekleri olmayıp, hoşnut kılınmaya çalışılan insanın alay ve hor bakmasına maruz kalmadan neredeyse hoşa gitmesi de olanaksız hastalıklı bir hayal gücünün ürünleridir, çünkü o insan kendi isteğinin tatmin edilmeye değmediğini içgüdüsel olarak duyumsar. Demek ki toplum ve onun ardından da estetik, “iç açıcı” kişilerin varlığını, bir duygululuğu talep ediyor –o halkın kendisi de bu istekleri karşılayan sanat yapıtlarını alaya alıyor. İnsanın geçici arzularına tatminkâr yaklaşmak, henüz onun gereksinimlerini karşılamak demek değildir. Bu gereksinimlerin en önemlisi gerçekliktir.

Biz içerik ve gerçekleşme konusunda sanat yapıtlarının doğa ve yaşam olaylarına yeğlenmesinin kaynaklarından, bununla birlikte sanat veya gerçekliğin üzerimizde yarattığı etkinin de çok önemli olduğundan söz ettik: Etkinin derecesi olarak eserin iyi yönleri ölçü alınmaktadır. Sanat yapıtlarıyla yaratılan etkinin, canlı gerçekliğin yarattığı etkiden çok zayıf olması gerektiğini gördük, bunu kanıtlamayı da gerekli görmüyoruz. Yine de bir sanat yapıtı, bu konuda gerçekliğe ait olgulardan çok daha elverişli koşullar içinde bulunur; bu koşullar da kendi duyumlarının nedenlerini analiz etmeye alışkın olmayan insanı, sanatın insan üzerinde canlı gerçeklikten daha büyük bir etkiyi kendiliğinden yarattığını düşünmek zorunda bırakabilir.

Gerçeklik, bizim gözümüzde irademizden bağımsızdır, aslında zamana da bağlı değildir. Sık sık bir topluluğa, bir şenliğe gideriz, ama bunu asla orada insan güzelliğini hayranlıkla seyretmek, karakterleri gözlemlemek, bir yaşam dramını izlemek için yapmayız; içimizde birtakım kaygılarla ve etkilere kapalı bir yürekle gideriz. Ama kim bir resim galerisine tablolardan haz duymak için gitmez? Kim bir romanı okumaya orada betimlenen insan karakterlerini anlamak, konunun gelişimini izlemek için başlamaz?

Gerçekliğin güzelliğine, yüceliğine genel olarak neredeyse zorla yöneltiyoruz dikkatimizi. Gerçeklik, tamamen başka konulara çevrilmiş gözlerimizi, eğer yapabiliyorsa, varsın kendi üzerine çeksin, varsın başka bir şeyin tamamen işgal ettiği kalbimize zorla girsin. Biz gerçekliğe, tanışıklığımızı bize zorla hatırlatan bıktırıcı bir konuğa yaklaştığımız gibi yaklaşıyoruz, yani gerçeklikten uzak durmaya çalışıyoruz. Ama gerçekliğe kayıtsızlığımızdan ötürü kalbimizde boş bir yer kaldığında, bu boşluğu doldurması için sanata yalvardığımız, ona yöneldiğimiz zamanlar da vardır; biz kendimiz sanat karşısında dalkavuk bir ricacı rolü oynuyoruz. Yaşam yolumuza altın paralar serpilmiş ama biz onları görmüyoruz, çünkü biz yola çıkış amacımızı düşünüyor, dikkatimizi ayaklarımızın altında uzanan yola vermiyoruz; altın paraları fark ettikten sonra da toplamak için eğilemiyoruz, çünkü “yaşam arabası” bizi almış durdurulamayacak bir hızla ileri götürmektedir –işte budur bizim gerçekliğe yaklaşımımız. Fakat bir menzile varıyor ve beklemekten sıkılan atları gezdiriyoruz, burada belki de dikkate bile değmeyecek her teneke plakaya dikkatle bakıyoruz –işte bizim gerçekliğe yaklaşımımız. Yaşamın her bireyi olayları kendisinin değerlendirmek zorunda bıraktığından söz etmiyoruz artık, çünkü yaşam her ayrı insana başkalarının görmediği, bundan ötürü bütün bir toplumun onlar üzerinde bir yargıda bulunmadığı, ama sanat yapıtlarının ortak bir yargıyla değerlendirildiği kendine özgü özellikler taşıyan olaylar sunmaktadır. Gerçek yaşamın güzelliği ile yüceliğinin patenti çok ender olarak bizdedir, ama bu güzellik ile yücelik hakkında bir söylenti yayılmıyorsa, bu durumda pek az kimse onları görme ve değerlendirme durumunda oluyor; gerçekliğin olayları ayar damgası taşımayan bir altın külçesidir: Birçok kimse sadece damgasız olması yüzünden onu almayı reddediyor, pek çok kimse de onu bir bakır parçasından ayıramıyor. Bir sanat yapıtı içerdiği değer çok düşük olan bir banknottur, ama göreli değeri için bütün bir toplumun kefil olduğu, bu nedenle herkesin değer verdiği ve bir ölçüde çok az kimsenin de onun değerinin sadece bir altın parçası örneği olmasından ötürü benimsendiğinin tam anlamıyla bilincine vardığı bir banknot. Gerçekliğe baktığımızda, tamamen bağımsız bir şey olarak kendiliğinden bizi çeker ve düşüncelerle öznel dünyamıza, geçmişimize gitmemize çok az olanak tanır. Ama ne zaman bir sanat yapıtına baksam, burada öznel anılarıma eksiksiz bir geniş alan buluyorum ve sanat yapıtı benim için genelde bilinçli veya bilinçsiz hayaller ve anılar için sadece bir neden oluyor. Gerçek yaşamda önümde trajik bir sahne gerçekleştiğinde, o

sırada kendimle ilgili şeyleri anımsayacak durumda olamam. Ama bir romanda bir insanın ölümüyle ilgili bir epizot okuduğumda, bizzat yaşadığım bütün tehlikeler, yakınım olan insanların bütün ölüm olayları o anda belleğimde açık seçik veya belli belirsiz yeniden canlanır. Sanatın gücü genel olarak anıların gücüdür. Bir sanat yapıtı, kendi yarım kalmışlığı, belirsizliği, tam anlamıyla canlı bir özel biçim veya olay değil de, genelde sadece bir "ortak alan" oluşu bağlamında, özellikle anılarımızı canlandırma yeteneğindedir. Bana mükemmel bir insan portresi verin, bu portre tanıdıklarımdan hiçbirini bana anımsatmayacak, ben de "fena değil" diyerek soğuk bir ifadeyle yüzümü çevireceğim; ama uygun bir zamanda bana hiçbir insanın kendisini olumlu biçimde tanıyamayacağı çalakalem çizilmiş, belirsiz bir dış hat çizimi gösterin, bu acınacak, zayıf çizim bana herhangi bir sevdiğim insanı anımsatacaktır. Canlı bir yüze, eksiksiz bir güzelliğe ve yüz ifadesine soğuk bir tavırla bakarken, bana benden söz eden önemsiz bir eskize hayranlıkla bakarım.

Sanatın gücü, ortak alanların gücüdür. Sanat yapıtlarının, deneyimsiz veya uzağı göremeyen gözlere göre, yaşam ve gerçekliğe ait olayların üzerinde olan bir tarafı da vardır; sanat yapıtlarında her şey yazarın kendisi tarafından teşhir edilir, açıklanır, oysa doğayı ve yaşamı kendi güçleriyle anlayıp yorumlamak gerekir. Sanatın gücü, yorumlama gücüdür; ileride bundan zorunlu olarak söz edeceğiz.

Sanatı gerçekliğe üstün tutmanın pek çok nedenini bulduk, ama bütün bu nedenler sadece konuyu açıklıyor, bu üstün tutmanın haklılığını ortaya koymuyor. Sanatın nesnel gerçekliğin sadece üstünde olmayıp, içerik veya gerçekleşmedeki iç iyi özellikler bakımından da gerçeklikle aynı düzeyde olduğunu kabul etmediğimiz gibi, kuşkusuz, sanatın hangi gereksinimlerden doğduğu, varlığının belirlenen amacının ne olduğu yönündeki bugünün egemen görüşünü paylaşmamız da mümkün değildir. Sanatın doğuşu ve önemine ilişkin egemen görüş şöyle ifade edilmekte: "İnsan, karşı konulamaz bir güzellik arzusu taşırken, gerçekten, nesnel gerçeklikte bir güzellik bulmaz; bu yüzden kendisini gereksinimine uygun nesneler veya eserler, gerçekten güzel nesneler veya olaylar yaratmak zorunda bırakır." Başka bir ifadeyle: "Gerçekliğin gerçekleştirmediği güzellik ideası, sanat yapıtlarıyla gerçekleştirilir." Bu tanımın içerdiği eksik ve tek yanlı imalı sözlerin gerçek anlamı üzerindeki örtüyü kaldırmak için, onu çözümlemek zorundayız. "İnsan bir güzellik arzusu taşır." Ama eğer güzellik kavramından anlaşılan, bu tanımdan anlaşılan şeyse −idea ile görünüşün

tam uyumu− o zaman güzellik arzusundan özellikle sanatı değil, genel olarak insanın bütün eylemlerini, −belli bir düşüncenin eksiksiz gerçekleşmesi olan− temel ilkeyi anlamak gerekir; idea ile görünüşün birlik arzusu −her tekniğin biçimsel kaynağı− her yapıtı veya işi yaratma ve mükemmelleştirme arzusudur; güzellik arzusundan sanatı anlarken, sanat kavramının iki anlamını karıştırıyoruz: 1) İnce sanat (şiir, müzik, vb.) ve 2) bir şeyi iyi yapma yeteneği veya çabası; yalnız ikincisi idea ile görünüşün birlik arzusundan doğar. Eğer güzellik kavramından, insanın yaşamı nasıl gördüğünü (bize göründüğü gibi) anlamak gerekirse, o zaman güzellik arzusundan bütün canlılara karşı sevinç dolu bir sevginin doğduğu ve canlı gerçekliğin bu arzuyu en üst derecede yerine getirdiği açıkça görülür. “İnsan gerçek yaşamda gerçek ve eksiksiz bir güzelliğe rastlamaz.” Bunun haksız bir sav olduğunu, fantezimizin gerçek yaşamdaki güzelliğin eksikliklerinden değil, yokluğundan dolayı harekete geçtiğini kanıtlamaya çalışacağız. Gerçek güzellik tam güzelliktir, ama ne yazık ki her zaman gözlerimizin önünde olmuyor. Eğer sanat yapıtları bizim mükemmellik arzumuzdan ve bütün kusurlu şeyleri göz ardı etmemizden ötürü doğmuş olsaydı, insanın her türlü sanat arzusunu anlamsız bir çaba olarak çoktan terk etmiş olması gerekirdi, çünkü sanat yapıtlarında mükemmellik yoktur. Gerçek güzellikle tatmin olmayan bir kimse, sanat tarafından yaratılan güzellikle daha az tatmin olabilir. Demek ki, sanatın önemine ilişkin bilinen açıklamayı kabul etmenin olanağı yoktur; ancak bu açıklamada, gerektiği şekilde yorumlanacak olursa, haklı denebilecek imalar var. “İnsan gerçek yaşamdaki güzellikle tatmin olmaz, bu güzellik ona yetmez” –işte yanlış anlaşılan, kendisi açıklanmaya muhtaç o bilinen açıklamanın özü ve doğruluğu budur.

Deniz güzeldir; ona bakarken estetik açıdan ondan hoşnut kalmamayı düşünmeyiz. Ne var ki, bütün insanlar denize yakın yerlerde yaşıyor değildir; birçok insan hayatında bir kez olsun denizi seyretme olanağı bulamıyor, oysa onların da canı denizi zevkle seyretmek isterdi –denizin betimlendiği tablolar onlar içindir. Kuşkusuz, bir denizin kendisini seyretmek, bir deniz resmini seyretmekten çok daha iyidir; “insan, daha iyinin kıtlığı yüzünden daha kötüyle, bir nesnenin kıtlığı yüzünden de onun yerini tutacak bir şeyle (ersatz) yetinir. Gerçeklikteki bir denizi hayranlıkla seyredebilecek insanlar, sürekli değil, canlarının istediği zaman bir denizi seyredebilirler, onu anımsarlar; ama fantezi zayıftır, onun bir anımsatmayla desteklenmesi gerekir –ve onlar denizle ilgili anılarını canlandırmak, onu

kendi hayal güçleriyle daha iyi tasarımlamak için bir deniz tablosuna bakarlar. İşte sanat yapıtlarının pek çoğunun (büyük çoğunluğunun) tek amacı ve önemi: Gerçeklikteki güzellikten gerçekten zevk alma olanağına sahip olmayan insanlara, sınırlı düzeyde de olsa, o güzellikle tanışma olanağı vermek; güzelliği kendi deneyimlerinden bilen ve onu anımsamaktan hoşlanan insanlara gerçeklikteki güzelliği anımsatarak hizmet etmek, onlarda bu güzelliğe ilişkin bir anıyı canlandırıp harekete geçirmek ("sanatın asıl içeriği güzelliktir" ifadesini şimdilik bırakıyoruz; daha sonra "güzellik" kavramının yerine, bize göre sanatın içeriğinin daha doğru ve daha eksiksiz belirlendiği başka bir kavramı koyacağız). Demek ki, istisnasız bütün sanat yapıtlarının taşıdığı birincil önem, yaşamın ve doğanın yeniden üretimidir. Sanat yapıtlarının ortaya koyduğu bir gravürün kopya edildiği görüntüyle, bir portrenin yansıttığı yüzle ilişkisi neyse, bu yapıtların gerçekliğin gereken yönleri ve olaylarıyla ilişkisi de odur. Bir görüntünün pek iyi olmamasından ötürü değil, aksine çok güzel olması nedeniyle ondan gravür çıkarılır; şu halde, gerçeklik, kusurlarının giderilmesi ve kendi başına yeterince güzel olmadığı için değil, özellikle güzel olduğu için sanatlarda yeniden üretilmektedir. Bir gravür alındığı görüntüden daha iyi olmayı düşünmez, o estetik açıdan görüntüden daha kötüdür; aynı şekilde bir sanat yapıtı da hiçbir zaman gerçekliğin güzelliğine veya yüceliğine erişemez. Ama bir tablo tektir ve onun süslediği bir galeriye giden insanlar ancak onu hayranlıkla seyredebilirler; bir gravür yüzlerce kopya olarak bütün dünyaya dağılır, her isteyen istediği zaman onu odasından çıkmadan, kanepesinden kalkmadan, robdöşambrını çıkarmadan doyasıya seyredebilir. Gerçeklikteki güzel bir varlık da herkes için ve her zaman erişilebilir değildir, ama sanat tarafından yeniden yaratılmış (zayıf, kaba, yavan olduğu bir gerçek, ama yine de yeniden yaratılmış) bir eser herkes için ve her zaman erişilebilirdir. Portre, bizim için değerli ve sevimli bir insandan onun yüzünün kusurlarını düzeltmek için değil (bu kusurlardan bize ne? Bunlar bizim için önemsiz veya hoş kusurlardır), bu yüzün kendisi gerçekten gözümüzün önünde olmadığı zaman bile, ona hayranlıkla bakmamıza olanak sağlamak için resmedilir. Sanat yapıtlarının amaç ve anlamı şudur: Gerçekliği düzeltmezler, onu süslemezler, fakat yeniden yaratırlar, ona ersatz olarak hizmet ederler.

Şu halde, sanatın birinci amacı, gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır. Biz bu sözlerle estetik düşünceler tarihinde büsbütün yeni bir şey söylemeyi asla düşünmezken, yine de XVII−XVIII. yüzyıllarda egemen olan sahte

klasik “doğayı taklit teorisi”nin, “sanat gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır” sözlerinden ibaret olan tanımıyla sanattan bir şeye biçimsel bir başlangıç sağlamayı istemiş olmadığını düşünüyoruz. Bizim sanat anlayışımızın doğayı taklit teorisinin sanat hakkında sahip olduğu anlayışlardan önemli farklılığı için, sadece kendi sözlerimiz güvence olmuş değildir; bugünün egemen estetik sisteminin en iyi eğiliminden alınma bu teoriyi burada eleştireceğiz. Bu eleştiri, bir yandan onunla çürütülen anlayışların bizim görüşümüzden farklılığını gösterecek, diğer yandan yeniden yaratılanların eylemi olarak birinci sanat tanımımızda neyin eksik kaldığına ışık tutacak, böylece de sanat konusundaki görüşlerin kusursuz gelişimine geçiş işlevi görmüş olacaktır.

“Doğayı taklit etmek olarak verilen sanat tanımında onun sadece biçimsel amacı görünmektedir; sanat, böyle bir tanıma göre, dış dünyada var olan şeyi mümkün olduğunca tekrarlamaya çalışmak zorundadır. Bu anlayışa göre, sanatın bize vermesi gerekeni doğa ve yaşam verdiği için, böyle bir tekrar anlamsız kabul edilmelidir. Bu yetmez; doğayı taklit etmek boşuna bir çabadır, sanat doğaya öykünürken, araçlarının sınırlılığı yüzünden gerçeğin yerine sadece yalanı ve gerçekten canlı varlığın yerine ölü bir maskeyi veriyor olması nedeniyle kendi amacına ulaşmaktan çok uzaktır.”

Burada her şeyden önce, “sanat gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır” sözleriyle, “sanat doğayı taklit etmektir” cümlesinde olduğu gibi, sanatın sadece biçimsel kaynağının belirlendiğini görüyoruz. Sanatın içeriğinin tanımlanması bağlamında, onun amacına ilişkin bizim çıkardığımız birinci sonucun tamamlanması gerekiyor, bu tamamlamayı daha sonra ele alacağız. Diğer bir itiraz bizim ifade ettiğimiz görüşe kesinlikle yaklaşmıyor: Doğadaki nesnelerin ve olayların sanat tarafından yeniden yaratılması veya “tekrarlanması” sorununun hiç de anlamsız olmadığı, aksine gerekli olduğu bundan önceki gelişmeden anlaşılıyor. Bu tekrarın boşuna bir çaba ve kendi amacına ulaşmaktan uzak olduğu düşüncesine geçerken, böyle bir itirazın, sanki sanat gerçekliğin basitçe bir ersatzı olmak değil de, onunla yarışmak istiyormuş gibi bir düşüncenin doğması durumunda ancak bir güce sahip olduğunu söylemek gerek. Ama biz özellikle iddia ediyoruz ki, sanat canlı gerçeklikle gireceği bir yarışa dayanamayacağı gibi, nesnel gerçekliğin canlılığına da kesinlikle sahip değildir; bunu su götürmez bir gerçeklik olarak kabul ediyoruz.

O halde, haklı olarak, “sanat gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır” tümcesinin çok yönlü bir tanım olması için tamamlanması gerekmektedir. Ama anlaşılan o ki, bu tanım, belirtilen görüşün bütün içeriğini bu şekilde tamamlamadıkça, ona karşı itirazlar da sadece, sanatın –tanımın kendisine göre− gerçeklikten daha yüce, daha mükemmel olduğu yönündeki gizli isteği kendilerine dayanak yapmayı sürdürebileceklerdir; bu düşüncenin nesnel temelsizliğini kanıtlamaya çalışmıştık, sonrasında da onun öznel temelini ortaya koymuştuk. Taklit teorisine karşı yöneltilecek bundan sonraki itirazlar bizim görüşümüze yaklaşıyor mu, ona bakalım:

“Doğayı taklitte tam başarının olanaksızlığına karşın, bu hokkabazlığın göreli başarısı olarak sadece kendini beğenmişlere özgü bir zevk kaldı; kopyanın orijinalle dış benzerliği ne denli çok olursa, bu zevk de o denli soğuk olur, dahası bıkkınlık veya tiksinti halini alır. Denildiği gibi, tiksindirecek kadar orijinaline benzeyen portreler vardır. Çok güzel bir bülbül şakımasının, gerçekten bir bülbülün ötüşü olmadığını, bunun bülbül gibi şakıyan herhangi bir ustanın taklidi olduğunu öğrenir öğrenmez, ondan hemen sıkılmaya ve iğrenmeye başlarız; çünkü bizim insandan böyle bir müziği istememe hakkımız var. Ustaca yapılan buna benzer doğa taklidi hokkabazlıkları, mercimek tanelerini hem de bir mercimek tanesinden daha büyük olmayan deliğe başarıyla atan ve Makedonya kralı Aleksandr’ın bakır mercimeklerle ödüllendirdiği hokkabazın ustalığıyla karşılaştırılabilir.”

Bu düşünceler tamamen doğru, ancak dikkate değmez bir içeriğin yararsız ve anlamsız kopyalanmasıyla veya içerikten yoksun önemsiz bir dış görünüşün resmedilmesiyle ilgili düşüncelerdir. (Göklere çıkarılan sanat yapıtları bu acı ama haklı alaya o kadar çok maruz kalıyorlar ki!) Sanatı, güya boş bir eğlence olduğu, gerçekten de çok sık böyle olduğu suçlamasından, ancak düşünen insanın dikkatine değecek bir içerik kurtarabilir. Bir sanat yapıtı, eğer taşıdığı düşüncenin ağırlığıyla “bu tür saçmalıklar üzerinde çalışmaya değer mi?” sorusuna yanıt verecek durumda değilse, sanatsal biçim o yapıtı hor bakılmaktan ya da acıyla karışık bir gülümsemeden kurtaramaz. Yararsız olan bir şeyin saygıya hakkı yoktur. “İnsan kendi başına bir amaçtır”; ama insanın yaptığı işler kendi başına değil, insanın gereksinimlerine yönelik bir amaç taşımalıdır. Onun içindir ki, dış benzerlik ne kadar mükemmelse, yararsız taklit de o kadar büyük bir tiksinti uyandırır: Taklit bir yapıta bakarken, “neden onca zaman ve emek harcanıyor?” diye düşünürüz. Ve ne acı ki, içeriğe ait böyle bir temelsizliği,

teknikteki böyle bir mükemmellikle birlikte götürmek mümkün! Bülbül şakımasını taklit eden bir hokkabazın yarattığı can sıkıntısı ve nefret, eleştiride onun gösterilmesine eşlik eden kendi düşünceleriyle açıklanır: Anlamsız kuş sesleri çıkarmak yerine, insanın yaptığı şarkılar söylemesi gerektiğini anlamayan zavallı insan! İğrenilecek kadar aslına benzeyen portrelere gelince, bunu şöyle anlamalı: Her kopya, güvenilir olmak için, özgün varlığın önemli niteliklerini vermek zorundadır. Yüzün en önemli, anlatım gücü yüksek hatlarını vermeyen bir portre güvenilir değildir; bununla birlikte, yüzdeki küçük ayrıntıların net olarak verilmesi durumunda da, portredeki yüz çirkinleşmiş, anlamsız, cansız olacaktır –nasıl iğrenç olmasın ki? Gerçekliğin “metal plaka üzerine kopyalanması” denen fotoğraflama yöntemine sıkça karşı çıkılıyor –yalnızca şunu söylemek daha iyi olmaz mıydı: Kopyalama işi, insanın yaptığı her iş gibi önemli özelliklerle önemsizleri anlama, bunları birbirinden ayırma yeteneği gerektirir. “Ölü kopyalama”, bilinen bir sözdür; ama eğer mekanizmanın cansızlığı canlı bir anlama yönelmezse, insan doğru bir kopyalama yapamaz: Kopya edilen özün önemini kavramadan, benzerini (facsimile) bile doğru yapmak mümkün değildir.

Sanatın biçimsel kaynağının bizim tarafımızdan kabul edilen tanımındaki eksikliğin giderilmesinden önce, sanatta önemli olan içeriğin tanımına geçiyoruz; “yeniden yaratma” teorisinin “taklit” denen teoriyle ilişkisi hakkında birkaç yakın düşüncenin ifade edilmesini gerekli görüyoruz. Bizim kabul ettiğimiz sanat anlayışı, son Alman estetikçilerinin kabul ettiği görüşlerden doğuyor, bizim görüşlerimizden de, diyalektik bir süreçten geçerek çağdaş bilimin ortak düşünceleri olarak şekillenen bir eğilim doğmaktadır. Demek ki, bu tanım bir yandan bu çağın başlangıcındaki düşünce sistemi, diğer yandan son on yılın –yaklaşık olarak 1845-1855 -ç.n.− düşünce sistemi olmak üzere, iki düşünce sistemiyle doğrudan bağlantılıdır. Diğer her tür karşılıklı ilişki, genetik bir etkiye sahip olmayan yalnızca basit bir benzerliktir. Ama eğer geçmiş çağların düşünürlerinin düşünceleri, bilimdeki gerçek gelişmeye karşın, çağdaş düşünce biçimi üzerinde bir etkiye sahip olamıyorsa, o zaman pek çok olaydaki çağdaş düşüncelerin geçmiş çağların düşünceleriyle uyuştuğunu görmemek mümkün değil. Bunlar, özellikle Yunan düşünürlerinin düşünceleriyle uyuşmaktadır. Bugünkü durumda sorun da bu. Bizim kabul ettiğimiz sanatın biçimsel kaynağının tanımı, Platon’da, Aristoteles’te (Aristo) ve büyük olasılıkla, Demokritos’ta ifadesini bulan antik Yunan

dünyasının egemen anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Onların μιμηδις, bizim “yeniden yaratma” terimine uygun düşmektedir. Şayet bu sözcüğü daha geç zamanda “taklit” (Nachahmung) olarak anladılarsa, bu durumda çeviri, düşüncenin çerçevesini daraltarak ve içeriğin verilmesine ilişkin bir düşünce değil de dış biçim altında bir taklit düşüncesi uyandırırken yanlış olmuştur. Sahte klasik teori, gerçekten de, duyguları yanıltmak amacıyla gerçekliği taklit ederek sanatı bir sahtekârlık olarak anlamıştır, ama bu, yalnızca bozuk zevklerin yaşandığı çağlara ait bir kötüye kullanımdır.

Yukarıda gösterdiğimiz sanat tanımını şimdi tamamlamamız ve sanatın biçimsel kaynağının incelenmesinden içeriğinin tanımlanmasına geçmemiz gerekiyor.

Genellikle sanatın içeriğinin güzellik olduğu söylenir, ama bu anlayışla sanatın alanı son derece daraltılmış oluyor. Yücelik ile komikliğin, güzelliğin iki momenti (öğesi) olduğu kabul edilecek olsa bile, sanat yapıtlarının pek çoğu içerik yönünden şu üç kategoriye uymaz: güzellik, yücelik, komiklik. Resim sanatında, ev yaşantısını konu alan, hiçbir güzel ya da gülünç yüzün bulunmadığı tablolar, yaşlılığa özgü bir güzellikle vb. farklılıklar göstermeyen ihtiyar erkek veya kadın resimleri bu başlıklara uymaz. Bilinen bu başlıkları müzikte uygulamak daha da zordur. Şayet marşları, patetik (coşkulu) piyesleri vb. yücelik alanına taşıyacak, sevgi veya neşeyle soluk alıp veren piyesleri güzellik alanına dahil edecek ve pek çok komik şarkı bulacak olsak bile, yine de bir zorlama olmaksızın içerik yönünden bu türlerden hiçbirine ait sayılamayacak çok sayıda piyes kalacaktır elimizde: Hüzünlü motifler hangi türe ait sayılacak? Acı olarak yüceliğe mi, yoksa tatlı hayaller olarak güzelliğe mi? Ama bütün sanatlar içinde sahip olduğu içeriğin güzellik veya onun momentlerinin dar çerçeveli başlıkları altına sokulmasına en fazla direnen tür edebiyattır. Edebiyatın alanı, yaşamın ve doğanın bütün alanlarıdır; yazarın yaşam anlayışı, yaşamın kendini değişik şekillerde göstermesine uygun olarak, tıpkı düşünürlerin bu değişik nitelikteki olaylar hakkındaki düşünceleri gibi çeşitlidir; ama bir düşünür gerçeklikte güzellik, yücelik ve komiklik dışında çok daha fazla şey bulur. Her acı bir trajediye dönüşmez; her sevinç zarif ya da komik değildir. Edebiyatın içeriğinin bilinen üç öğeyle, yani dış görünüşle sınırlı kalmadığını, bu alanda verilen ürünlerin eski sınıflandırmaların çerçevesine müdahaleyi bırakmış oluşunda görürüz. Dram türündeki bir yapıtın yalnızca trajik veya komik olanı anlatmadığı, komedi ve trajedi dışında, dramın da olmak zorunda oluşuyla kanıtlanır.

Destan yerine, yüceliğin üstünlüğüne uygun olarak, çok sayıda türleriyle roman çıktı ortaya. Eski sınıflandırmalarda şimdinin lirik piyeslerinin büyük bir kısmı için, içeriğin niteliğini ifade edebilen bir başlık bulunmaz. Yüzlerce bölüm yetersiz, üç başlığın (güzellik, yücelik, komiklik -ç.n.) her şeyi kapsayamayacağından fazla "kuşku duymamak" mümkün (biz içeriğin niteliğinden söz ediyoruz, her zaman güzel olmak zorunda olan biçimden değil).

Sanat alanının bir tek güzellikle ve onun momentleri denen öğelerle sınırlı kalmadığını, gerçeklikte (doğada ve yaşamda) insanı −bilim adamı olarak değil, sadece insan olarak− ilgilendiren her şeyi içine aldığını söyledikten sonra, bu karmaşıklığı çözmek hepsinden kolaydır; yaşamda herkesi ilgilendiren şeydir sanatın içeriği. Yaşamın özüne bağlı ve insan kalbini kabartabilecek bütün duygu ve arzuların sayılması anlamına gelecek olan binlerce öğeden sadece üçüdür en belirgin olan: güzellik, trajedi, komedi. Sanatın içeriğine ilişkin kabul ettiğimiz tanımın kanıtlanması yönünde daha fazla ayrıntıya girmenin gerektiğini sanmıyorum; çünkü *estetikte* genel olarak başka, daha dar bir içerik tanımı önerilirken, bizim kabul ettiğimiz görüş gerçekten de ressamlarda ve yazarlarda egemenliğini sürdürmekte, yaşamda ve edebiyatta her zaman dile getirilmektedir. Güzelliği temel öğe olarak tanımlamak bir zorunluluk sayılırken, sanatın biricik önemli özelliği olarak da daha doğru ifade edilirken, bunun gerçek nedeni, sanatın konusu olarak güzelliğin, gerçekten her sanat yapıtının zorunlu niteliği olan güzel biçimden belirsiz farklılığında gizlidir. Ama bu biçimsel güzellik ya da idea ile görünüşün, içerik ile biçimin birliği, sanatı insanın diğer etkinlik alanlarından ayıran özel bir özellik değildir. İnsanın eylemi, işin özünü oluşturan bir amaç taşır her zaman; işin kendisinin değeri, gerçekleştirmek istediğimiz işin amaca ne ölçüde uygun oluşuna göre belirlenir; insanın her eseri, o eserin yaratılmasındaki mükemmelliğin düzeyine göre değerlendirilir. Bu, hem zanaat için, hem sanayi için, hem bilimsel çalışmalar vb. için genel bir kuraldır. Bu kural sanat yapıtları için de geçerlidir: Bir sanatçı (bilinçli ya da bilinçsiz olarak, fark etmez) yaşamın bilinen bir yönünü önümüzde yeniden yaratmaya çalışır; kuşkusuz, ortaya koyacağı yapıtın değeri, o sanatçının işini nasıl yaptığına bağlı olacaktır. "Bir sanat yapıtı" ne daha fazla, ne daha az olmamak üzere, ayakkabıcılığın, kuyumculuğun, kaligrafinin, mühendisliğin, manevi kararlılığın ortaya koyduğu bir eserdeki gibi, "idea ile görünüşün uyumuna çalışır". "İdea ile görünüşün uyumu" cümlesinin anlamı şudur: "Her iş iyi

yapılmak zorundadır.” O halde, 1) idea ile görünüşün birliği olarak güzellik, estetiğin bu sözcüğe yüklediği anlamda, hiç de sanatın karakteristik bir özelliği değildir; 2) “idea ile görünüşün birliği” sanatın yalnızca biçimsel yönünü belirler, içerikle en ufak bir ilintisi yoktur ve (sanatta -ç.n.) *nasıl* yaratmak gerektiğini söyler, *neyin* yaratılması gerektiğini değil. Ama bu tümcede “görünüş” sözcüğünün önemli olduğunu, sanatın ideayı soyut kavramlarla değil, canlı, bireysel bir olguyla ifade ettiğini söylediğini belirtmiştik onun; biz “sanat doğanın ve yaşamın yeniden yaratılmasıdır” derken, aynı şeyi söylüyoruz: Doğada ve yaşamda soyut hiçbir şey yoktur, ikisinde de her şey somuttur. Yeniden yaratma edimi, yeniden yaratılanın özünü mümkün mertebe korumak zorundadır; onun için bir sanat yapıtı, içinde olabildiğince az soyut öğenin bulunmasına, her şeyin canlı tablolar içinde, özel biçimlerde ve mümkün mertebe somut olarak ifade edilmesine çalışmak zorundadır. (Hakkını vererek bunu başarabilir mi sanat? Bu apayrı bir meseledir. Resim, heykel ve müzik sanatları bunu başarıyor; edebiyat her zaman başaramıyor, ayrıntıların plastikliği konusunda her zaman çok fazla özen göstermek zorunda da değil: Bir edebi yapıt, genel olarak, kendi bütünlüğü içinde uyum ve zarafete sahipse, bu yeterlidir. Ayrıntıların plastik olarak işlenip tamamlanması konusundaki gereksiz çabalar, bütünü oluşturan parçaların sınırlarını çok belirgin şekilde çizerek bütünün birliğini zedeleyebilir ve daha da önemlisi, sanatçının dikkatini yaptığı işin en önemli yönlerinden uzaklaştırır). (Sözcüğün estetik anlamında) sadece sanatın değil, insanın yaptığı her işin idea ile görünüşün birliğinden ibaret olan biçim güzelliği, ortak ait olma durumu, sanatın konusu olarak, gerçek dünyada neşe dolu sevgimizin konusu olarak güzellik ideasından tamamen farklıdır. Bir sanat yapıtının zorunlu niteliği olarak biçim güzelliği ile sanatın pek çok konusundan biri olan güzelliğin karıştırılması, sanatta üzüntü verici kötüye kullanımların nedenlerinden biri olmuştur. “Güzellik, sanatın konusudur”, ne olursa olsun, sanatın başka bir içeriği yoktur. Dünyada en güzel şey nedir? İnsan yaşamında güzellik ve sevgidir; doğada o kadar çok güzellik var ki, özellikle neyin en güzel olduğuna karar vermek güç. O halde, doğanın yerli yersiz betimlerle poetik yapıtları doldurması gereklidir: Bu betimler ne kadar çok olursa, yapıtlarımızdaki güzellik de o kadar çok olur. Ama güzellik ve sevgi daha mükemmel öğelerdir −işte (genellikle tamamen yersiz olarak) bir dramda, bir öyküde, bir romanda vb. karşımıza ilk planda çıkan aşktır. Doğa güzelliklerinin yersiz olarak geniş çaplı kullanımı, bir sanat yapıtına şimdiye dek zarar vermiş değildir: Bu

geniş kullanımlara izin verilebilir, çünkü bunlar biçime yapışıktır; ama sevgi bağıyla ne yapılır? Onun göz ardı edilmesi olanaksızdır, çünkü her şey bir Gordium düğümü (kördüğüm) olarak bu çekirdek etrafında örülür, onsuz her şey bağlantısını ve anlamını yitirir. Acı çeken veya sevinç yaşayan âşık bir çiftin binlerce yapıtta, korkunç bir monotonluk içinde verilişinden artık söz etmiyoruz; bu aşk maceraları ile güzellik betimlerinin önemli ayrıntılarda zorla yer aldıklarından söz etmiyoruz; dahası var: Aşkı, sevgiyi ve sonsuz sevgiyi anlatma alışkanlığı, yazarları, yaşamın genel olarak insanları çok daha fazla ilgilendiren başka yönlerinin olduğunu unutmak zorunda bırakıyor. Edebiyatın tamamında ve edebi yapıtlarda verilen yaşam bir ölçüde duygulu, pembe bir yaşam olarak kabul edilir. Sanat yapıtları, insan yaşamının ciddi anlatımı yerine, bir ölçüde oldukça genç (daha doğru sıfatlara dayansın diye) bir yaşam anlayışını temsil etmekteler ve yazar, anlattıkları genelde sadece ruhsal veya fiziksel olarak aynı yaştaki insanlar için ilginç olan genç, çok genç bir insandır. Bu, sonuç olarak, sanatı artık ilk gençliğin mutluluk dönemini geride bırakmış insanların gözünde itibardan düşürüyor; sanat gelişmiş insanlar için bir eğlence, sahte bir uğraş, gençlik içinse bütünüyle zararsız olmayan bir alanmış gibi görünüyor onlara. Biz aşkı yazmaktan asla men etmiyoruz yazarı; ama estetik, yazarın aşkı özellikle onu yazmayı arzu ettiği zaman ancak yazmasını istemek zorundadır: Söz konusu olan aslında aşk değil de yaşamın başka yönleriyken, birinci planda aşkı öne çıkarmak niye? Örneğin, aslında belli bir dönemde belli bir halkın yaşantısını veya bir halkın belli sınıflarının yaşam tarzını anlatan romanlarda neden birinci planda aşk vardır? Tarihte, psikolojide, etnografya ile ilgili eserlerde de aşktan söz edilir, ancak yeri geldiğinde, tıpkı her şeyden söz edildiği gibi. Walter Scott’un tarihi romanları aşk serüvenlerine dayanır −ne gereği var? Gerçekten bu romanlarda anlatılan toplumun asıl işi ve olayların başlıca itici gücü aşk mıydı? “Ama Walter Scott’un romanları ömrünü doldurmuş romanlardır”; aynı şekilde Dickens ve George Sand’ın köy yaşamından alınma, üstelik sorunun hiç de aşk olmadığı romanları da yerli yersiz aşkla doludur. “Ne hakkında yazmak istiyorsanız, onu yazın” kuralı, yazarların çok az uydukları bir kuraldır. Aşkın olur olmaz anlatılması, “sanatın özü güzelliktir” görüşünden doğan birinci zarardır sanat için. İkincisi, güzellikle sıkı bir şekilde birleşmiş olan yapaylıktır. Günümüzde Madam Dezuler’in ekloglarıyla alay edilmekte, ama devinimdeki başlıca etkenlerin basitliği ve doğallığı, konuşmalardaki yalınlık ve doğallık bakımından çağdaş sanatın

onlardan uzaklaştığını da sanmıyorum. Kişileri şimdiye kadar kahramanlar ve kötüler olarak ayırma yöntemi, sanat yapıtlarında patetik biçimde kullanılmış olabilir; bu kişiler nasıl da bağlantılı, uyumlu, güzel sözlerle anlatılıyor! Çağdaş romanlardaki monologlar ve karşılıklı konuşmalar klasik tragedyanın monologlarından biraz aşağıdadır: "Bir sanat yapıtındaki her şey güzellikle verilmek zorundadır" –bize de, gerçek yaşamda insanların hemen hiçbir zaman hazırlamadığı, böylesine derinliğine ve iyi düşünülmüş hareket planları veriliyor. Ama eğer anlatılan kişi düşünülmemiş, içgüdüsel bir adım atacak olursa, yazar, bu kişiyi onun karakterinin özüne bakarak haklı göstermeyi bir zorunluluk sayar, eleştirmenler ise –hareket sanki koşullar ve insan kalbinin genel özellikleriyle değil de, her zaman bireysel karakter tarafından gerekçelendirilirmiş gibi− "hareketin gerekçelendirilmemiş olmasından" hoşnutsuzluk duyarlar. "Güzellik, karakterlerin mükemmelliğini gerektirir" –sanat, bütün tipikliklerine karşın değişik canlı kişiler yerine, hareketsiz heykelcikler veriyor. "Sanat yapıtının güzelliği konuşmaların mükemmelliğini gerektirir" –canlı konuşmalar yerine, konuşanların kendi karakterlerini özgürce veya zorlamayla ortaya koydukları yapmacık konuşmalar veriliyor. Bütün bunların sonucu edebi yapıtların monotonluğu olmaktadır: İnsanlar aynı tarzda, olaylar bilinen reçetelere göre gelişiyor, ileride ne olacağı, sadece ne olacağı değil, nasıl olacağı da ilk sayfadan anlaşılıyor. Biz yine de sanatın taşıdığı büyük önem konusuna dönelim:

Bütün sanat yapıtlarının birinci ve ortak anlamı diyoruz *biz*, gerçek yaşamın insan için ilgi çekici olaylarının yeniden yaratımıdır. Gerçek yaşam derken, kuşkusuz, insanın sadece maddelerle ve nesnel dünyanın varlıklarıyla olan ilişkisi değil, insanın iç yaşantısı da anlaşılır; insan bazen hayallerle yaşar –hayaller onun için (bir ölçüde ve kimi zaman) bir nesne anlamı taşır; insan daha çok kendi duygu dünyasında yaşar. Bu durumlar ilginçlik noktasına varacak olursa eğer, bir de sanat tarafından yeniden yaratılır. Yaptığımız tanımın nasıl sanatın fantastik içeriğini de kapsadığını göstermek için bundan söz ettik.

Ama yukarıda, yeniden yaratma dışında, sanatın bir başka öneminin daha olduğunu söyledik: Yaşamın açıklanması. Şu bir dereceye kadar bütün sanatlar için ulaşılabilirdir: Bir şeyin anlamını açıklamak ya da yaşamı daha iyi anlamaya yöneltmek için, o şeyin sıkça ve yeterince dikkate alınması (sanatın da her zaman yaptığı). Bu anlamda sanatın bir şey hakkındaki hikâyeden hiçbir farkı yoktur; olsa olsa basit bir hikâyeye göre, daha da

önemlisi bilimsel bir anlatıya göre, sanatın taşıdığı amaca daha doğru varmasında bir fark olur. Bir şeyde cansızlık belirtisi bulduğumuz zamankine göre, yaşam biçimi altında bir şeyle çok daha kolay tanışır, onunla çok çabuk ilgilenmeye başlarız. Cooper'ın etnografik anlatıları ve yabanılların yaşantısının öğrenilmesinin önemi konusundaki düşüncelerinden çok, romanları tanıştırmıştır toplumu yabanılların yaşantısıyla. Ama eğer bütün sanatlar yeni ilginç şeyleri gösterebilseler, o zaman edebiyat da gerektiğinde her zaman nesnelerin önemli özelliklerini belirgin ve anlaşılır biçimde gösterir. Resim bir şeyi tüm ayrıntılarıyla yeniden yaratır, heykel sanatı da öyle; edebiyat çok fazla ayrıntıyı kaldıramaz ve gerektiğinde içindeki sahnelerden pek çok şeyi atarak, dikkatimizi korunan noktalar üzerinde toplar. Bunda poetik manzaraların gerçeklik karşısındaki üstünlüğünü görüyorlar; ama aynı şeyi her ayrı söz de kendi konusuyla yapar: Bir sözde de (kavramda) bütün rastlantılar ve konunun yalnız kalan önemli özellikleri bırakılır; söz, deneyimsiz bir düşünce için konunun kendisinden daha anlaşılır olabilir, ama bu aydınlatma sadece bir zayıflatmadır. Biz özetlerin yararının göreceliğini yadsımıyoruz, ancak Tappe'nin "Rus Tarihi"nin çocuklar için çok yararlı olduğunu, ona kaynaklık eden Karamzin'in "Rus Devletinin Tarihi"nden daha iyi olduğunu düşünmeyiz. Bir poetik yapıttaki konu veya olaylar, belki de gerçek yaşamdakilerden daha kolay anlaşılırdır, ama biz gerçekliği işaret eden canlı ve açık göstergelerin gerçek yaşamın bütünüyle boy ölçüşebilecek bağımsız önemini değil, sadece iyi tarafını o yapıt için kabul ederiz. Her düzyazı anlatının, bir edebi yapıtla aynı şeyi yaptığını da eklemeli. Önemli noktaları bir araya getirmek bir edebi yapıtın karakteristik özelliği değildir, makul dilin genel niteliğidir.

Sanatın taşıdığı büyük önem, gerçeklikte insanın ilgilendiği şeyin yeniden yaratımıdır. Ama insan yaşamdaki olaylarla ilgilenirken, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendi kararının kötülüğünü söyleyemez; bir yazar veya sanatçı, genel olarak insanlığını bir yana atma durumunda olmadan, anlatılan olaylar hakkındaki kararlarını, eğer istiyorsa, dile getirmeyi reddedemez; bu karar onun yapıtlarında ifadesini bulur –işte sanat yapıtlarının yeni anlamı budur ve bu anlama göre de sanat insanın manevi etkinlikleri arasındadır. Yaşamdaki olaylar hakkında neredeyse sadece gerçekliğin bilinen yönlerine ilgi duymak, diğer yönlerinden ise kaçınmaktan ibaret bir düşünceye sahip insanlar vardır –zihinsel faaliyeti zayıf böyle bir insan, yazar veya sanatçı olduğunda, yapıtları, yaşamın onun

sevdiği yönlerinin yeniden üretimi dışında, başka bir anlam taşımaz. Ama yaşamın gözlemlenmesiyle yaratılan konuların yol açtığı güçlü bir zihinsel etkinlik içindeki insan, eğer yaratıcı bir yetenekle ödüllendirilmişse, bu durumda onun (ve çağdaşlarının) ilgi duyduğu olaylar hakkındaki canlı yargısını, bilinçli veya bilinçsiz olarak yapıtlarında dillendirme arzusu ifade edilecek (çünkü düşünen insan, kendisi dışında hiç kimseye ilginç gelmeyen önemsiz konular üstünde kafa yoramaz), yaşamın düşünen insan için doğurduğu sorunlar öne sürülecek veya çözümlenecek ve onun yapıtlarından, yaşamın öne çıkardığı temaları işleyen yapıtlar olarak söz edilecektir. Bu eğilim bütün sanatlarda ifadesini bulabilir (örneğin, resimde Hogart'ın karikatürleri gösterilebilir), ama belirtilen düşünceyi eksiksiz ifade etme olanağı yaratan edebiyatta gelişiyor en çok. Sanatçı bir düşünce insanı olurken, sanat yapıtı da sanat alanında kalarak bilimsel bir değer kazanır. Elbette, bu noktada sanat yapıtları, gerçeklikte kendilerine gereken hiçbir şey bulmazlar, buldukları şey sadece biçime uygundur. İçeriğe, sanat tarafından öne çıkarılan veya çözümlenen sorunlara gelince, bunların hepsi gerçek yaşamda bulunur, ama bir amaç olmaksızın, arriér-pensée (niyet) olmaksızın. Bir sanat yapıtında şöyle bir düşüncenin geliştiğini varsayalım: "Bir süre için doğru yoldan sapmak güçlü kişiliği yıkmaz" ya da "zor bir durum başka bir zor duruma yol açar." Burada ya bir insanın kendiliğinden yıkımı anlatılmaktadır, ya da, efendim, tutkuların yüksek emellerle çatışması (biz Faust'ta gördüğümüz farklı temel düşüncelere dikkat çekiyoruz), −gerçek yaşamda, aynı düşüncenin geliştiği olaylar olmuyor mu? Yaşamın gözlemlenmesinden yüksek bilgelik yok olmaz mı? Bilim, yaşamın basit bir soyutlanması, formül altına sokulması değil midir? Bilim ve sanat tarafından dile getirilen her şey yaşamda bulunur, hem de bilim ve sanatın çoğu zaman anlayamadığı, daha da fazlası, onlar tarafından kucaklanamayan sorunun gerçek anlamını da genel olarak içinde taşıyan bütün canlı ayrıntılarıyla eksiksiz, mükemmel şekilde bulunur. Gerçek yaşamda her şey doğrudur, ihmal ve dikkatsizlik yoktur, bütün insan yapıtlarının bu açıdan kusurlu olduğu tek yanlı görüş darlığı burada söz konusu değildir –yaşam, bir öğretici olarak, bilim olarak, yazar ve bilim adamlarının bütün yaratılarından daha tam, daha doğru ve hatta daha artistiktir. Ama yaşam kendi olaylarını bize açıklamayı düşünmez, aksiyomların sonuçlarını önemsemez, oysa bilim ve sanat eserlerinde bunlar yapılır ve yaşama göre bu eserlerde sonuçların eksikliği, düşüncelerin tek yanlılığı bir gerçektir. Ancak bu sonuçlar bizim için dâhi kimseler

tarafından çıkarılır, onların yardımı olmaksızın bizim varacağımız sonuçlar daha çok tek yanlı, daha kısır olurdu. Bilim ve sanat (edebiyat), yaşamı öğrenmeye başlayanlar için “handbuch”tur[7]; bu ikisinin önemi, kaynakların okunmasını sağlamak ve zaman zaman da bilgi işlevi görmektir. Bilim bunu saklamayı düşünmez; yazarlar da kendi yapıtlarının özüne ilişkin yarım yamalak düşüncelerinde bunu saklamayı düşünmezler; sadece estetik, sanatın yaşam ve gerçeklikten daha yüce olduğu iddiasını sürdürüyor.

Söylenenlerin tümünü birleştirerek şu sanat anlayışını elde ederiz: Sanatın asıl önemi, yaşamda insan için ilginç olan her şeyin yeniden yaratılmasıdır; yaşamın açıklanması, yaşamdaki olaylar hakkındaki yargı, çok sık olarak, özellikle edebi yapıtlarda birinci planda öne çıkar. Sanat da tarih gibi tamamen yaşamla ilgilidir; içerik yönünden tek fark şudur: Tarih insanlığın yaşamından, sanat ise insanın yaşamından, tarih toplumsal yaşamdan, sanat ise bireysel yaşamdan söz eder. Tarihin birinci görevi, yaşamı yeniden yaratmaktır; tarihçilerin tümünün yerine getirmediği ikinci görevi de onu açıklamaktır. Bir tarihçi, tarihin ikinci görevini önemsemeyerek basit bir vakanüvis, yapıtı da gerçek tarihçi için salt materyal veya merak gidermek için okunacak yazılı malzeme olarak kalır. Tarihçi ikinci görevi düşünerek fikir adamı olur, yapıtı da bu sayede bilimsel bir değer kazanır. Aynı şeyi bütünüyle sanat için de söylemek gerekir. Tarih, gerçek tarihsel yaşamla yarışmayı düşünmez, ortaya koyduğu tabloların kısırlığının, eksikliğinin, az veya çok güvenilmez ya da son *derece* tek taraflı olduğunun bilincindedir. Estetik de, aynı şekilde ve aynı nedenlerden ötürü sanatı gerçeklikle karşılaştırmayı, daha da önemlisi gerçekliğin güzelliğini aşmayı düşünmemek gerektiğini kabul etmek zorundadır.

Ama böyle bir sanat anlayışına karşın yaratıcı fantezi nerede? Ona nasıl bir rol biçilecek? Fantezinin sanatta yazar tarafından görülen ve duyulan şeyi değiştirme hakkının nereden doğduğundan söz etmeyeceğiz. Bu, herhangi bir münferit olaydan değil, kendisinden yaşamın belli bir yönünün yeniden doğru üretilmesi istenen poetik yapıtın amacından anlaşılır; duyularla algılanan bir şeyi kombinezon (birleştirme) yoluyla yeniden yapma ve biçim bakımından yeni bir şey yaratma yeteneği olarak fantezinin işe karışmasının neden gerekli olduğuna bakacağız sadece. Bir yazarın kendi yaşam deneyiminden çok iyi bildiği bir olayı aldığını varsayarız (bu sıkça olan bir şey değil; çoğunlukla pek çok ayrıntı az bilinir olarak kalır ve

anlatının bağlantısı için bu ayrıntıların bir düşünceyle tamamlanması gerekir); yine, alınan olayın tamamen sanatsal açıdan sona erdirildiğini, öyleyse o olaya ilişkin basit öykünün bütünüyle sanatsal bir yapıt olduğunu varsayarız, yani kombinezonu sağlayan fantezinin müdahalesi en aşağı düzeyde gerekliymiş gibi göründüğü zaman bir olayı alıyoruz. Hafıza hiç güçlü olmamış gibi, bütün ayrıntıları, özellikle sorunun özü için önemli *olmayanları* muhafaza edecek durumda değil; ne var ki o ayrıntılardan pek çoğu anlatının sanatsal bütünlüğü için gereklidir ve yazarın belleğinde kalan diğer sahnelerden (örneğin, bir konuşmanın sürdürülmesi, bir yerin anlatılması vb.) alınmış olmalılar. Gerçi bir olayın bu ayrıntılarla tamamlanması henüz değiştirmiyor onu, sanatsal anlatının kendi içinde verilen olaydan farkı da şimdilik sadece biçimle sınırlandırılıyor. Fantezinin müdahalesi bununla bitmiyor ama. Gerçekliğin bir olayı, kendileriyle önemli bir bağı bulunmaksızın, sadece bir dış bağlantısı olan diğer olaylarla karıştırılmıştır; ancak seçtiğimiz bir olayı diğer olaylardan ve gereksiz epizotlardan ayırdığımızda, göreceğiz ki bu ayırma işi, anlatının hayati önem taşıyan bütünlüğünde yeni boşluklar bırakacak, yazar da onları yeniden tamamlamak zorunda kalacaktır. Dahası var: Ayırma işi hayati önemdeki bütünlüğü olayların birçok noktasından aldıklarıyla sağlamakla kalmaz, çoğu zaman onların niteliğini de değiştirir –ve olay artık karşımıza gerçeklikteki şekliyle çıkmayacaktır öyküde ya da bu olayın özünü korumak için, yazar, gerçek anlamlarına ancak öykünün alıp ayırdığı olaylar içindeki gerçek konumları sayesinde sahip olan birçok ayrıntıyı *değiştirmek* zorunda kalacaktır. Gördüğümüz gibi, yazardaki yaratıcı güçlerin hareket alanı, sanatın özüne ilişkin düşüncelerimizle çok az daralmaktadır. Ama bizim incelememizin konusu, yazarın öznel etkinliği olarak değil, nesnel bir yaratma etkinliği olarak sanattır; o yüzden yazarın kendi yaratısının malzemesiyle farklı ilişkileri gereksiz biçimde hesaba katılmıştır. Biz bu ilişkilerden yazarın bağımsızlığına en az yardımcı olan birini gösterdik ve bir sanatçının da bu durumda, sanatın özüne ilişkin görüşümüz sayesinde, üstelik yazara veya sanatçıya değil, genel olarak bütün etkinliklerinde insana ait olan önemli bir niteliğini −nesnel gerçekliğe sadece bir malzeme olarak, sadece kendi faaliyet alanı olarak bakmak ve onu kendine tabi kılmak amacıyla ondan yararlanmak için en önemli insan hakkı ve niteliğini− yitirmediğini ortaya koyduk. Şartlar ne olursa olsun, fantezinin kombinezon yoluyla müdahale alanı daha geniştir: Örneğin, yazar, bir olayın ayrıntılarını tam olarak bilmiyorken, onu (ve kişileri) yalnızca

başkalarının anlatımlarına göre öğrendiğinde, sanatsal açıdan, en azından kendi kişisel görüşü açısından her zaman tek taraflı, güvenilmez veya eksiktir. Ama kombinezon ve değiştirme zorunluluğu, gerçek yaşamın yazar veya sanatçının (hatta çok daha iyi biçimde) anlatmak istediği olaylardan ibaret olmamasından değil, gerçek yaşamı yansıtan bir tablonun, gerçek yaşamın kendisi gibi o varoluş alanına ait olmamasından kaynaklanır; farklılık, gerçek yaşamın sahip olduğu araçlara yazarın sahip olmamasında kendini gösterir. Bir opera eseri piyano için düzenlenirken efektlerdeki ayrıntıların büyük ve en iyi kısmı kaybolur; insan sesinden ya da mükemmel bir orkestradan pek çok şey, operayı mümkün mertebe yeniden üretmesi gereken zavallı, cansız bir enstrümana kesinlikle taşınamaz. Onun için bir düzenleme yapılırken, birçok şeyin –düzenlemede opera eserinin ilk halinden daha iyi biçimde ortaya çıkması umuduyla değil, düzenleme sırasında opera eserinin zorunlu bozulmasının bir ölçüde karşılığını vermek için− yeniden yapılması, birçok eksiğin tamamlanması gerekir (düzenleyici, kompozitörün yanlışlarını düzeltsin diye değil, basitçe, kompozitörün sahip olduğu araçlara sahip olmadığı için). Gerçek yaşamla yazarın araçları arasındaki farklar daha büyüktür. Poetik bir yapıtın bir dilden başka bir dile çevirisini yapan çevirmen, çevrilen yapıtı bir ölçüde yeniden yaratmak zorundayken, bir olayın hayatın dilinden edebiyatın zayıf, yavan, cansız diline çevrilirken yeniden işlenmesi nasıl zorunlu olmaz?

Gerçekliğin fanteziyle karşılaştırmalı savunusu, sanat yapıtının canlı gerçeklikle karşılaştırıldığında kesinlikle onunla boy ölçüşemeyeceğini, bu düşüncenin özünün işte bu olduğunu tanıtlama arzusudur. Sanat hakkında böyle konuşmak, bir yazarın dediği gibi, sanatın aşağılanması demek değil midir? Eğer sanat yapıtlarındaki artistik mükemmelliğin düzeyi bakımından sanatın gerçek yaşamdan *aşağıda* olduğunu gösteriyorsa, evet, sanatın aşağılanması demektir; ama methiyelere karşı koymak, yerici olmak anlamına gelmiyor henüz. Bilim, gerçekliğin üstünde olmayı düşünmez, bu onun için bir utanç değildir. Sanatın da yaşamın üstünde olmayı düşünmemesi gerekir; bu onun için alçaltıcı bir şey değildir. Bilim, amacının gerçekliği anlamak ve açıklamak, sonra da bu *açıklamasını* insanın yararına kullanmak olduğunu söylemekten çekinmez; sanat da amacının şu olduğunu kabul etmekten çekinmesin: Gerçekliğin sağladığı eksiksiz bir estetik zevkin yokluğu durumunda insanı ödüllendirmek için, bu değerli gerçekliği olabildiğince yeniden yaratmak ve onu insanın yararına açıklamak.

Sanat, kendisi için belirlenen şu yüksek, mükemmel yerle yetinsin: Gerçekliğin yokluğu durumunda onun yerini tutacak bir güç ve insan için bir yaşam rehberi olmak.

Gerçeklik hayalin üstündedir, hayati önem de fantastik iddiaların.

Bu tezin yazarı olarak görevim, sanat yapıtlarının hayati önemde içeriği kabul edilen gerçek güzellik sanki nesnel gerçeklikte yokmuş ve sadece sanat tarafından yaratılırmış gibi, sanat yapıtlarının yaşamdaki olaylarla estetik ilişkileri sorununu irdelemek, egemen görüşün doğruluğunu gözden geçirmekti. Güzelliğin özü ile sanatın içeriği konuları bu sorunla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Güzelliğin özü konusunun incelenmesi, beni ‘güzellik yaşamdır’ önermesine götürmüştür. Böyle bir yargıdan sonra, güzelliğin bilinen tanımına göre, iki nokta olarak onun altında yakınlaşan yücelik ile trajiklik kavramlarının incelenmesi ve bu kavramları sanatın birbirine bağlı olmayan konuları kabul etmek gerekiyordu. Bu, sanatın içeriği sorununun çözümü için önemli bir araçtı. Ama eğer güzellik yaşamsa, o zaman sanattaki güzelliğin yaşamdaki güzellikle estetik ilişkisi sorunu kendiliğinden çözülür. Varılan sonuç, sanatın kendi kökeniyle insanı gerçeklikteki güzellikten hoşnutsuzluk duymaya zorlayamazdı ve biz sanatın hangi gereksinimlere bağlı olarak ortaya çıktığını arayıp bulmak, sahip olduğu gerçek değeri incelemek zorundaydık. İşte bu incelemeyle varılan çıkarsamalardan en önemlileri:

1) Bir güzellik tanımı: “Güzellik, ortak ideanın münferit bir olay içinde eksiksiz ortaya çıkışıdır” –eleştirmeye değmez; bu, her türlü insan etkinliğindeki biçimsel arzunun tanımı olarak son derece geniş bir tanımdır.

2) Güzelliğin gerçek tanımı şudur: “Güzellik yaşamdır”; güzel olan varlık, insana, kendi anladığı şekildeki bir yaşamı onda gördüğü varlıkmış gibi gelir; güzel bir şey, insana yaşamı anımsatan şeydir.

3) Bu somut ya da gerçek güzelliği, idea ile görünüşün birliğinden veya mükemmelliğin görevini hakkıyla yerine getirecek şeyden ibaret olan biçimin mükemmelliğinden ayırmak gerekir.

4) Yücelik hiç de mutlaklık ideasını uyandırmakla insanı etkilemez; o, bu ideayı neredeyse hiçbir zaman uyandırmaz.

5) İnsana yüceymiş gibi görünen şey, insanla karşılaştırılan son derece büyük şeyler veya oldukça güçlü olaylardır.

6) Trajikliğin yazgı veya zorunluluk ideası ile önemli bir bağı yoktur. Gerçek yaşamda trajiklik çoğu zaman rastlantısaldır, önceki durumların özünden doğmaz. Trajikliğin sanat şeklini aldığı zorunluluk biçimi, sanat

yapıtlarının bilinen şu ilkesinin sonucudur: “Çözüm düğümden doğmak zorundadır” ya da yazarın yazgı hakkındaki düşüncelere anlamsız bağlılığıdır.

7) Trajiklik, yeni Avrupa aydınlanması içindeki anlayışlara göre, “insanın yaşamdaki korkusu”dur.

8) Yücelik (ve onun momenti trajiklik), güzelliğin bir çeşidi değildir; yücelik ideası ile güzellik ideası tamamen farklı idealardır; aralarında ne bir iç bağ, ne de bir iç çelişki vardır.

9) Gerçeklik, fanteziden sadece daha canlı değil, aynı zamanda daha mükemmeldir. Fantezi biçimleri, gerçekliğin sadece tatsız ve neredeyse her zaman başarısız şekilde yeniden yapılmasıdır.

10) Gerçek yaşamdaki güzellik eksiksiz bir güzelliktir.

11) Gerçek yaşamdaki güzellik insanı tam anlamıyla tatmin eder.

12) Sanat, asla, insanın gerçeklikteki güzelliğin eksiklerini tamamlama gereksiniminden doğmaz.

13) Sanat yapıtlarının gerçeklikteki güzellikten daha aşağıda olması, yalnızca gerçekliğin yarattığı etkinin sanat tarafından yaratılan etkiden daha canlı olmasından ötürü değildir: Sanat yapıtları, estetik açıdan da gerçeklikteki güzellikten aşağıdadır (tıpkı yüceliğin, trajikliğin, komikliğin daha aşağıda olması gibi).

14) Sanatın alanı, sözcüğün estetik anlamında, sadece biçim mükemmelliği bakımından değil, canlı özü bakımından da güzelliğin alanıyla sınırlı değildir: Sanat, yaşamda insan için ilginç olan her şeyi yeniden yaratır.

15) Biçim mükemmelliği (idea ile görünüşün birliği), sözcüğün estetik anlamında sanatın (güzel sanatların) karakteristik özelliklerini oluşturmaz; güzellik, idea ile görünüşün birliği veya ideanın eksiksiz gerçekleşmesi olarak, sözcüğün geniş anlamında sanat arzusunun ya da “yeteneğinin” amacıdır; her türlü pratik insan etkinliğinin amacı da güzelliktir.

16) Sözcüğün estetik anlamında sanatı (güzel sanatları) doğuran gereksinim, portre ressamlığında çok açık gösterilen gereksinimin aynısıdır. Bir portre, canlı bir insanın yüz hatları bizi hoşnut etmediği için değil, yaşayan bir insanın kendisi gözümüzün önünde değilken, onu anımsamamıza yardımcı olması ve o insanı görme fırsatı bulamamış kimselere onun hakkında bazı fikirler vermek için yapılır. Sanat, kendi yeniden üretimiyle bize sadece yaşamda bizim için ilginç olan şeyleri

anımsatır ve bir ölçüde de yaşamın tanıma veya gözlemleme fırsatı bulamadığımız ilginç yönlerini bize tanıtmaya çalışır.

17) Yaşamın yeniden yaratılması (sanatın genel, karakteristik göstergesi), sanatın özüdür. Sanat yapıtlarının çoğu zaman başka bir önemi daha vardır: yaşamın açıklanması; sık sık da yaşamdaki olaylara ilişkin bir yargı değeri taşırlar.

AÇIKLAMA

Bu cildi (Toplu Y. c. 4) oluşturan yapıtlar, Çernışevskiy'in felsefi ve estetik görüşleri hakkında fikir verirler. Bu yapıtlar, Rus teorik düşünce tarihi içinde parlak bir sayfadır.

Bir filozof ve estetikçi olarak Çernışevskiy, tutarlı bir materyalistti. Lenin, şöyle yazar: "Çernışevskiy, gerçekten, 50'li yıllardan 88'e kadar su katılmamış felsefi materyalizm düzeyinde kalmayı ve Yeni-Kantçıların, pozitivistlerin, Mahistlerin ve diğer işten anlamazların acınası saçmalıklarını bir yana atmayı başarmış biricik büyük Rus yazarıdır." (V.İ. Lenin. Top. Y. c.18, s.384)

Çernışevskiy'in materyalist görüşlerinin dikkate değer özelliği devrimci bir nitelik taşımalarıdır. Fikir adamı Çernışevskiy, felsefe ile estetiği, toplumun devrimci yoldan dönüştürülmesi görevleriyle ilişkilendirmiş, materyalizm ile idealizm arasındaki savaşın sosyo-politik, sınıfsal kaynaklarını görmüştür. Bu ciltte (c. 4) yer alan çalışmalarda, nesnel dünyanın kavranmasındaki, insanın tinsel etkinlik biçimlerine, her şeyden önce de sanat gibi böylesine karmaşık bir biçime yönelik incelemelerdeki temel sorunlar, Çernışevskiy tarafından ortaya konmuş ve çözümlenmiştir. İnsanın bilgisizliğinin sınırsızlığı burada çok güzel gösteriliyor, ama bununla birlikte bilginin tarihsel koşullara bağlılığına da ışık tutuluyor. Çernışevskiy, nesnel gerçeklik, duyular ve bilinç biçimleri arasındaki ilişki konusunda diyalektik bir görüş koyar ortaya. Bilgi gerçekliğinin ölçütü olarak pratik kavramını öne sürer, idealistlerin insan bilincini doğaüstü, "tanrısal" bir güce dayandırma çabalarını reddeder.

Sosyalizm hakkındaki öğretisi ütopik olsa da, tarihsel düşünceler alanında Çernışevskiy'in güçlü materyalist yargıları olduğu görülür; onun ütopik öğretisi, o zamanın koşullarında başka türlü de olamazdı.

Çernışevskiy'in estetik alanındaki yapıtları ayrı bir öneme sahiptir. Onun bu tezi gerçekçi sanatın devrimci manifestosu oldu, güzellik biliminin, sanat ve edebiyat hakkındaki materyalist teorinin gelecekteki gelişme düzeyini belirledi.

Çernışevskiy'in felsefe ve estetik alanındaki yapıtları bugün de değerlerinden bir şey yitirmiş değiller; bu yapıtlar günümüz sanatçıları ve bilim adamları tarafından etkin biçimde kullanıldıkları gibi, çağdaş insanın felsefi ve estetik bilincini de şekillendiren yapıtlardır.

SANATIN

GERÇEKLİKLE

ESTETİK İLİŞKİLERİ

(Tez)

Bu, Çernışevskiy'in en popüler ve önemli felsefi-estetik yapıtlarından biridir; gereken bilim payesini (akademik unvan) almak için ortaya konmuş bir çalışmadır.

Bu tez, 3 Mayıs 1855 yılında St. Petersburg Üniversitesi'nin matbaasında basıldı, 10 Mayıs 1855'te de savunması yapıldı. Resmî bilim temsilcileri teze ölçülü yaklaştılar, ana konferans salonunu dolduran gençlik ise estetik tezini hayranlıkla karşıladı. Ne var ki, Çernışevskiy'in akademik unvanı eğitim bakanınca ancak üç buçuk yıl sonra onandı, ama bu, o zamana kadar bütünüyle "Sovremennik" dergisindeki edebiyat-redaktörlük çalışmaları üzerinde yoğunlaşmış olan tez yazarı için artık hiçbir anlam ifade etmiyordu.

Basında teze karşı yükselen sesler olumsuzdu, çünkü bu sesler sosyo-politik alanda liberal-soylu olan, teorik alanda da aktif şekilde idealist ilkeleri savunan kampın eleştirmenlerinden geliyordu. Yine de bu sesler ilk zamanlar çok azdı.

Ne yazık ki, L. Tolstoy, F. Dostoyevskiy, İ. Turgenyev gibi büyük Rus yazarları, Çernışevskiy'in tezinin temel düşüncelerini kabul etmediler.

Ama sanat ve edebiyat alanındaki aydınlar, zaman geçtikçe büyük düşünürün estetik düşüncelerini giderek daha derinliğine kavramaya başladılar. Bu nedenle ikinci baskısının çıktığı 1865 yılından sonra, tezin yüksek değerini teslim eden makaleler yayımlanmaya başladı. Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısının demokrat yazarları ve gerçekçi sanatçıları, Çernışevskiy'in tezinin güçlü etkisini üzerlerinde hissettiler, İ. Repin ile İ. Kramskoy bunu gösteriyor.

Şu durum önemli: Birçok yazar ve eleştirmen, Çernışevskiy'in tezinin felsefi ilkelerine karşı çıkarken, kendi sanat yapıtlarının somut nitelemesinde, istemeden Çernışevskiy'in çalışmalarının yöntembiliminde temeli atılmış olan değerlendirme ölçütlerini dikkate almışlardır. Materyalist estetiğin "diktası" işte böyleydi.

Çernışevskiy, tez çalışmasında birkaç sorunu ele alıyor. Bunların en önemlileri şunlardır: Estetiğin temel kategorisinin −güzelliğin− özü, sanatın

kökeni ve amacı. Belirtilen kategoriyi materyalist açıdan yorumlarken (“güzellik yaşamdır”), Çernışevskiy, güzelliğin nesnel varlığıyla öznel güzellik anlayışı arasında diyalektik bir bağ kurar. Gerçekliği “temize çıkarırken”, onu sanatta güzelliğin kaynağı ilan eder. Sanata gelince, Çernışevskiy, sanat yapıtlarının yaşamdaki olaylar üstüne sık sık “hüküm” okuduklarını söyledikten sonra, sanatsal kavrayışın etkin rolünün altını özellikle çizer.

Sayfa 17: *Güzellik anlayışı egemen estetik sistemde böyle bir açılım gösteriyor.* Sanatın kaynağı olarak gerçekliği değil de ideayı ilan eden Hegelci idealist estetik kastediliyor. Çernışevskiy, Hegel’in izleyicilerinden birinin –Friedrich Ficher− 1846-1858 yılları arasında yayımlanan “Estetik, ya da Güzellik Bilimi” adlı çalışmasını özel olarak inceler.

Sayfa 34: *Kant’ta ve ondan sonra gelen estetikçilerde [Hegel’de, Fischer’de] ‘çevre üzerindeki üstünlüğün sonucu’ denilen “yücelik” konusunda söylenen...* Bu sav Alman filozofun en önemli estetik çalışması olan “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde (1790) öne sürülüyor.

Sayfa 78: *...Goethe’nin de söylediği gibi...* Goethe, bu düşünceleri “Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları” (1795-1796) adlı romanda ifade eder.

Sayfa 94: *Poetik bir yapıttaki tipin de...–bu, gerçekliğin daha çok yavan ve genel, belirsiz bir imasından öte bir şey değildir.* Burada, Çernışevskiy tarafından genelleştirilen sanatsal tipin taşıdığı niteliğin teorik olarak önemsenmemesinden söz ediliyor.

Sayfa 113: *“Doğayı taklit etmek olarak verilen sanat tanımında...”*, *“Doğayı taklitte tam başarının olanaksızlığına karşın...”* tümceleriyle başlayan parçalar, Hegel’in “Estetik Üstüne Dersler”inin “Önsöz”ünden alınmıştır.

[1]V. Jukovskiy’in “Alina i Alsim”(Alina ile Alsim) (1814) adlı baladından alınmıştır.

[2]Güzel kadınların kıtlığından.

[3]Puşkin’in yapıtı.

[4]Puşkin'in yapıtı.

[5]Ersatz: Yerini tutma, yerine geçme.

[6]Konu alanları (subject areas).

[7]Handbuch: Başvuru kitabı.